

٤٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

قراءة

الشجر القديم

الشعر العربي وملحمة الساميين
طاقة اللغة وتشكل المعنى
التوجيه المعجز
الشعر الصوفي
رموز الحيوان
الأنواع في تعارضها

دراسات

الكتابة والتفكير

آفاق

نقدية

شعرية الحنين
السعي إلى الاتحاد

مباحثات

العودة إلى شوقي

رسائل

الجلد
الرابع عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٥

فصول

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

المجلد
الرابع عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٥



مركز بحوث وتكنولوجيا علوم العربية



قراءة الشعر القديم



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة: سمير رحمان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هادي وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيري

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شماته

فاطمة قنديل

سكرتارية: أمال صلاح

صالح راشد



مركز تحقيق وتطوير علوم إرسودي

● **الأسعار في البلاد العربية:**

الكويت ١٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٧٥ درهم - سلطنة عمان ٢٢٦ بيزة - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة القدس ٢٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١٧ دينار.

● **الاشتراكات من الداخل:**

عن سنة (أربعة أعداد) قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشا، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

● **الاشتراكات من الخارج:**

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات - مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً).

● **ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:**

مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.
تليفون: ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس: ٧٥٤٢١٣

● **الإعلانات: يفتح عليها مع إدارة المجلة أو منسوبها للمعلنين.**

السعر: ثلاثة جنيهات

قراءة الشعر القديم

• في هذا العدد



مركز بحوث اللغة والأدب العربي

• رئيس التحرير

• مفتاح

• دراسات

٧ أحمد كمال زكي

١٩ محمد أحمد بربري

٣٦ ك. د. الجليلي

٤٥ عادل سليمان جمال

٥٧ حسنة عبدالسميع

٨٤ سماد المانع

١٠٥ عبدالقادر الرباعي

١٤١ سعود بن دخيل الرحيلني

١٥٦ وفريق سليطين

١٧٤ ياروسلاف ستيتكفيتش

- الشعر العربي وملحمية الساميين

- الليل والنهار في معلقة امرئ القيس

- بعض ملامح معالجة العاطفة

في ديوان الأعشى

- قراءة في رثية عمر بن أبي ربيعة

- الرمز الغني والجمعي والأسطوري

في شعر ذي الرمة

- الفرزدق وإبليس

- طاقة اللغة وتشكل المعنى

في قصيدة الربيع لأبي تمام

- التوجيه المعجز المسهر

- الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال

والاتحاد

- الاسم والنعت

رموز الحيوان في الشعر العربي القديم

المجلد
الرابع عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٥



قراءة الشعر القديم

- الأنواع في تعارضها: النسب والفخر

- وظيفة البلاغة في الشعر العربي الوسيط

هـ. فنان جلدري ٢٠٤

محمد مصطفى بدوي ٢١٤

● آفاق نقدية

- مفهوم الكتابة عند جاك دريدا:

الكتابة والتفكير

محمد علي الكردي ٢٢٥

● متابعات

- البنية السردية في رواية «أنت منذ اليوم»

- قراءة دلالية لـ «الهامشي»

- أمجد ناصر: شعرة الحنين

- السعي إلى الاتحاد في «العاشق والمعشوق»

عبد الله إبراهيم ٢٤٣

أنان القاسم ٢٤٨

فخري صالح ٢٦١

إدوار الخراط ٢٧٠

● رسائل وعروض

- تحليل سيميوطيقي لرواية «اللجنة»

- العودة إلى شوقي

عبد المجيد غوسي ٢٨١

أحمد طاهر حسنين ٢٨٨

مركز تحقيق تكملة براديس



مفتتح

يسعى هذا العدد إلى تقديم قراءات متنوعة لثرائنا الشعري؛ من بداياته الجاهلية إلى مراحل العباسية. تقارب هذه القراءات الظواهر الإبداعية من زوايا مختلفة، حسب التوجهات المنهجية لأصحابها، متباعدة تبين نقاط الانطلاق التي يبدأ منها كل باحث. لكن تتفق المقاربات جميعاً حول هدف واحد، هو تناول ثرائنا الشعري القديم من موقع المسألة لا التسليم، ومن منطق الاستكشاف لا التقديس، ومن طموح التعرف الذي يتشكل بالحوار مع النص وليس البدء بالأحكام الجاهزة التي تحجب النص وتحول دون تعرفه. ولانطلق وحدة الهدف من القطيعة الدائمة مع قراءات أخرى سابقة. إن بعض قراءات العدد يبدأ من القديم المألوف ليستخرج منه إمكانيات وأعدة. وبعضها الآخر يبدأ من المناهج المحدث ليعبى إلى تأصيلها بالتطبيق على القديم. لكن يجمع بين هذا البعض وذاك الرغبة المشتركة في الانطلاق بآليات القراءة، والإضافة إلى المعروف منها، وتجريب آليات وإجراءات وأعدة، تسهم في الكشف عن أعماق تظل في حاجة إلى الكشف، داخل القصيدة القديمة التي ظلت سؤالاً مفتوحاً للتأمل، طوال العصور.

هذه القصيدة القديمة التي وصفها القدماء بأنها ديوان العرب الجامع لمفاخرهم، ظلت تفرض البحث عن طرائق جديدة لاكتشافها وتذوقها والتعرف الكامل لما تنطوى عليه. بدأ هذا التعرف بالنظر إلى القصيدة بوصفها عوناً على فهم الماضي، وتجسيدا لذاكرته، وذلك في موازاة النظر إليها بوصفها عوناً على فهم النص الديني. وكما حفظت الأجيال السلاحقة كلمات ابن عباس عن الاستعانة بالشعر في فهم القرآن، لأن القرآن عربي، حفظت هذه الأجيال أقوال ابن الأعرابي وأبي عمرو بن العلاء عن القصيدة القديمة التي كانت تنزل صاحبها منزلة الأنبياء في الأمم. وظلت هذه القصيدة نلهم اللاحق كيفية متابعة السابق. وفي الوقت نفسه تدفع اللاحق إلى التمرد على السابق. ومن ناحية أخرى ظلت تجتذب الأذهان بثرائها اللغوي، وتراكيها النظمية المتميزة، وتشد إليها ذائقة الباحثين عن المتعة وعقول الباحثين عن المعرفة الإبداعية.

ولا أحسب التأمل المعاصر يقع في الغلو لو ذهب إلى أن تناول القصيدة القديمة، في تجلياتها المختلفة التي تبدأ من القصيدة الجاهلية وتنتهي بالقصيدة المتأخرة، هو ديوان الوعي اللغوي الأدبي عند العرب. ذلك لأن العقول المتعاقبة التي درست هذه القصيدة، وبحثت فيها عن جوانب تاريخية وحضارية، نحوية وصرفية ودلالية، بلاغية ونقدية وجمالية، لم تتوقف قط، ولم تقتصر على عصر دون عصر، فقد ظلت القصيدة القديمة باعثة على التأمل المجدد فيها، حافزة على

البحث المتنوع فى جوانبها وعلاقاتها. ولذلك كان تناولها، وسيظل، ديوانا للوعى العربى، حيث نتحدث عن هذا الوعى من زاوية قيمه اللغوية والجمالية والنفسية والروحية والعقلية فى آن.

هل كانت مصادفة أن يقول أمين الخولى إن أول التجديد هو قتل القديم فهما؟ هل كانت مصادفة أن تبدأ كل محاولات التجديد المنهجى فى الدرس الأدبى بتجديد قراءة الشعر القديم؟ مؤكد أن الأمر لا يخلو من المصادفة، وأن الانطلاق من القديم هو أول الجديد، وأن التمرد على تقاليد القراءة الثابتة لإنعاش قراءة النص القديم هو البداية المنهجية التى تظل دائما فى حاجة إلى بداية أخرى. هكذا، كانت شكوى الجاحظ، فى القرن الثالث للهجرة، من أولئك الذين يبحثون فى الشعر عن الغريب والأخبار، ويبحثون عن نوع جديد من الدارسين يكشف فى القصيدة عن قيمتها الأدبية، أو عن نظمها الذى يجعل منها قصيدة. وبعد الجاحظ جاء عشرات غيره، من عبدالقاهر الجرجاني إلى طه حسين، أجيال متعاقبة من الدارسين الذين أخذوا على عاتقهم إنعاش الوعى العربى فى تناوله القصيدة القديمة.

وكانت البداية الجديدة الواعدة فى تناول هذه القصيدة هى نفسها البداية الجديدة للوعى المنهجى العربى المحدث. وكانت قراءة طه حسين الجسور «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦) زعدا بالجديد الذى يظل فى حاجة إلى إكمال، وكشفا عن أهمية الانقطاع عن الطرائق الجامدة فى فهم المنسوب إلى الماضى. ومنذ أن أصدر طه حسين كتابه الذى شغل الدنيا والناس، وكان فاتحة الوعى المنهجى المحدث فى صورته الواعدة، تعاقبت قراءات الشعر القديم، وتنوعت المناهج، وتباينت الإجراءات. لكن ظل الهدف واحدا باستمرار، وهو الكشف عن آفاق القصيدة القديمة التى تظل فى حاجة إلى الكشف، كما تظل حافزا على تعرف الإمكانيات المجددة للمناهج التى تظل فى حاجة إلى التجدد.

لقد تعلمنا الدرس الأول المحدث من كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى» الذى نحتفل بعد أشهر معدودة بمرور سبعين عاما على صدور طبعته الأولى. هذا الدرس هو رفض التقاليد الجامدة فى القراءة، والمغامرة الجسورة التى تبدأ من فهم القديم، والتجريب الدائم الذى لا يتردد فى الإفادة من كل الإجراءات المنهجية والتقنيات النقدية، تطلعا إلى صياغة رؤية ثرية للماضى.

حقا مرت فى السنوات السبعين الماضية مياه كثيرة فى الأنهار، واختفت أوشاب كثيرة، وتفرعت مجار وفروع لم تكن معروفة، واخترعت تقنيات تفضى إلى أبعاد ووعود جديدة. ولم نعد فى حاجة إلى أن ننسج حرفيا ما تبناه طه حسين فى تناوله الشعر الجاهلى، ولكننا نظل فى حاجة إلى أن نناوئ ما نأواه من قوى تقليدية، لانتزال تعمل على تكريس التقاليد الجامدة التى تحجب المستقبل، وفى حاجة إلى أن ندافع عن كل ما دافع عنه من قيم المستقبل التى يجب أن تحكم نظرتنا إلى ماضينا.

لقد أصدرت «فصول»، قبل عشر سنوات تقريبا، عددا من أعدادها بعنوان «تراثنا الشعرى»، قدمت فيه مجموعة من الدراسات حول الشعر العربى القديم. وها نحن، بعد هذه السنوات، نقدم عددا جديدا يصل القديم بالجديد، ويتطلع إلى أن يضيف، إلى ما سبق أن صدر من قبل، ما يؤكد تواصل الرغبة فى اكتشاف أفق القصيدة القديمة التى تظل فى حاجة إلى مزيد من الكشف. مـ

رئيس التحرير

الشعر العربي وملحمية الساميين

أحمد جمال زكى *

التي أنيطت بتلك السلالات؛ كنعانية أمورية كانت أو أكادية أو بابلية أو حتى صفوية أو معينة.

وفي يقيني - دون أن أدري كيف - أن أولئك جميعاً كانوا عرباً، ويفصل بين المعينيين منهم والفينيقيين الكنعانيين، مثلاً، أعصر تاريخية لم تقطع ما بينهم من وشائج القربى وعلائق المكان.

ولقد أفرغنى - في هذا المقام - أن تنفى التوراة لهوى في أنفس أصحابها عن تلك السلالات الكنعانية التي وجدت في أفريقيا من نسل حام على زعمها. مع أن التاريخ المحقق يسكنهم من قديم في إقليمهم المشرف على البحر المتوسط في الطرف الشمالي الغربي للجزيرة العربية، ويقرر أيضاً أنهم عناصر نزحت من قلب نجد.

فإذا كان لا بد أن نقول في هؤلاء كلمة التاريخ الحق، نبدأ أولاً فنطلق اسم العرب القدماء على تلك السلالات جميعاً حتى من خرجوا منها إلى أفريقيا وأطلق عليهم اصطلاح الحاميساميين Chamito-Semites. ويتوقف من هنا الجدل الدائر حول من يكون قاهر السومريين؛ أهم سكان

مصطلح سامية Semitism واحد من المصطلحات التي سيست فغامت في دلالاتها مجموعة حقائق من بينها تلك التي أسقطها إيشهرون وهو يقدم أنسب تحديد للسامية. ففي عام ١٧٨١، أعلن - وهو يستند إلى سفر التكوين في التوراة - أن الساميين سلالات تتحدث لغة واحدة. وخلال القرن التاسع عشر وضعت تلك السلالات في مقابل الآرية رمزاً للتخلف العقلي أو التردى الحضارى، فشجيت من هنا مقولة إيشهرون مثلما شجيت - دون قصد - مقولة المؤرخين المسلمين المستندين إلى فكرة التوراة عن أن الساميين أولاد سام بن نوح أعطوا خير ما فى الأرض، ووصل الله نسبهم بالأنبياء وجعل لهم الرئاسة والكتب^(١).

ولست أريد أن يفهم أحد من هذا الاستهلال أنى مع إيشهرون المستشرق النمساوى ولا مع متعصبى القرن التاسع عشر، ولا كذلك أقيم وزناً لما ورد فى التوراة - فهو أساطير وتاريخ منمق - وإنما أريد أن يفهم عنى تقدير الدور أو الأدوار

* أستاذ النقد والأدب المقارن، كلية الآداب، جامعة عين شمس.

النطق به - عروب، عريبي، عريبو، عُرْبِي، عُرْبِي - إنما كان يدل على البداوة، وأبدت هذا البعد وحده التوراة^(٥).

ومع ذلك، فليس ما يضير إن جعلنا كل أولئك مرادفاً أو قريناً لكلمة «عرب». فمن قبل أطلق التلمود كلمة «طى» التى وردت فى نصوص آرامية - Taiy, Tayayo خاصة بقبيلة طى فقط - على العرب جميعاً^(٦).

-٢-

تلك مقدمة كان لابد منها...

وبرغم إدراكى أنى نبحث قليلاً فى أن أجعل علاقتنا بالماضى يقينية - ويبدو أن هذا لا سبيل إلى ضمانه على طول الخط - فالأمر الذى لا أشك فيه هو أن الذاكرة التاريخية مهمما تشخذ نظل قاصرة، وبخاصة إذا وضعت فى قوالب واصطلاحات أريد بها أن تكون قاطعة أو جامعة مانعة، حتى على ضوء توجه ما.

غير أنى، مع ذلك، تنبئت دائماً إلى وجود لغة واحدة بلهجات متعددة، لم نحاول طوال الفترة الممتدة بين منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد والقرون الميلادية الأولى أن نتخلص من واقعة أساسية وجدت فى الإقليم بجانب حادثة الطوفان. أقصد بليلة الألسن كقمة من الله على القوم الذين بنوا برج بابل، فلما عتوا قضى الله أن يشتت شملهم وينسيهم لغتهم الأصلية، وكانت السريانية.

ولقد كان لأصحاب تلك الألسن شعر قبل البليلة، وصار لهم شعر بعد تحولهم إلى مقارهم البديلة. وتورد الأخبار فى هذا الصدد شعراً لآدم، وهذا الشعر نقل إلينا بعربية القرآن التى ألهم إياها عاد وثمود وقوم إرم وعملاق وطسم وجديس^(٧).

ويرى أن يعرب بن قحطان هو أول من نقل إلينا هذا الشعر بعد الطوفان - وكان شاعراً يتقن السريانية - وتبين له بعد أن نظر فى أول ما نظم من رثاء أنه سجع، فلما وزنه استقام شعراً دون أن يزيد فيه أو ينقص شيئاً. فأجمع القوم على نظم الشعر «بألفاظ فصيحة شائعة بين كل القبائل»، ولا سيما بعد أن «جعلوا لهم مجتمعا عمومياً»^(٨).

الجبال فى نجد، وقد سماهم حمزة الأصفهاني بالأرمان، أم الكنعانيون الذين هم أرمان أيضاً ونزحوا إلى الغرب؟

إن السومريين أنفسهم يجيبون عن هذا السؤال، وذلك بتسمية من أتوهم وزاحموهم فى أرضهم بالأموريين أى الغربيين، وأمورو عندهم تعنى الغرب، وإلى ذلك أشار كوتننو^(٩) Conteneau.

وما ينبغي أن يؤخذ دليلاً على سلامة التسمية المقترحة هو أن عدة من الباحثين كنولدكه وبارتون G.A.Barton فى كتابه عن أصول اللغتين السامية والحامية^(١٠) يرون أن أفريقيا هى مهد الساميين، وذلك بناء على التشابه اللغوى الكبير بين السامية والحامية، ومن ثم لا يمكن تبرير أى اختلاف بينهما إلا لهجياً.

ومن ناحية أخرى، نرى أن رحلة إبراهيم الخليل من حران إلى مكة عبوراً بمصر، وكذلك رحلة ذى القرنين والخضر، ثم رحلة الجرميى التائه، وأخيراً رحلة جلجاميش والرحلات الجماعية التى يحفظها التاريخ لقبائل إياد وخزاعة وقضاعة، إنما كانت تتم فى إقليم يتم التخابط فيه بسهولة بين أهله كافة، وكانت شائعة فيهم آلهة وثنية واحدة قبل إنها من تراث هذا الشعب أو ذاك، بل قيل إنها أتت من وادى النيل فيما أثبتته كتابات بلورتارك وثنى عليها - فى عصرنا الباحث عن اليقين العلمى - مؤلفو كتاب (تاريخ العرب القديم) المنشور عام ١٩٥٨.

ولا يشكل أية صعوبة الاتفاق على أن كلمة العرب - من حيث هى مصطلح متميز - لم تظهر فى التاريخ إلا حديثاً نسبياً، وذلك لأول مرة على نقش للملك الآشورى شلمنصر الثالث المتوفى سنة ٨٢٤ قبل الميلاد، يذكر فيه مملكة عربية يحكمها الملك جندبو. وفى عصر خلفه سناحريب Senacherib هوجمت مملكة حزائيل العربية أيضاً بين سنتي ٦٨٨ و ٦٨١ قبل الميلاد، فهرب حزائيل إلى أدوماتو - أدوم - بالنقب ولم يعد إلى عرشه إلا بعد أن أعلن ولاءه فى نينوى للملك Asarhaddon أسرحدون بن سناحريب الذى توفى سنة ٦٦٩ قبل الميلاد^(١١).

بل يبدو أن الملكين العربيين إنما كانا من البدو، حتى ليظن أن رسم لفظ «عربى» الذى اختلف العلماء فى كيفية

وتولى مؤخرًا محمد عوني عبدالرؤوف ترجمة نص وجد في برديات فيلة المصرية خلال القرن الخامس قبل الميلاد. وهذا النص يمثل فن الشعر الآرامي في تلك المرحلة، ووجد على قبر سيدة تخاطب به نابا عابدة أوزيريس، وهو:

«مباركة نابا ابنة نخاي

خادمة الإله أوزيريس

التي لم تفعل شراً بأحد

ولم تقل شيئاً قبيحاً عن أحد أبداً

مباركة هي أمام أوزيريس

وتقبل الماء من أوزيريس

لتكن عابده خادمته

وتحت قداسه (لتكن تامة)»^(١٢).

وإذا كان ثم غناء آخر في هذا الشعر، فربما كان في تعرف ديرنبورج Josph Derenburg على وزنه العروضي الذي أيدته فيه شلوتمان Schlottmann ووصف بأنه نبري، مكون من أربعة أسطر «وكل سطر ذو معنى مستقل ومقسم إلى شطرين متساويي الطول، وتركت مسافة واضحة بين شطري السطر الأول»^(١٣).

ولكن هذا لا ينفي - من ناحية أخرى - وجود شعر مقطعي Syllabic غير منبور. ويقال إن منه المزامير التي تعني من لفظها السراني أنها تصاحب دائماً بعزف آلات موسيقية، ويقال غير ذلك، وبخاصة أن بعضها نبري عشر في ثنائيه على مادة نثرية مسجوعة.

فمن يحكم الحكم القاطع في هذا غير المتخصصين في إيقاع الساميات ومن تفرد بينهم - كفارمر - في الموسيقى؟

- ٣ -

على أننا إذا ظلمنا في هذا الشق من الوطن العربي القديم بعد أن وفد عليه العبرانيون أو قوم موسى منهم - بوجه خاص - نجد الظاهرة بعينها، بالرغم من وجود أنواع أخرى مثل ظاهرة الميل نحو الحاجات اليومية؛ منها الموشليم Mos-chelim أو شعر اللعن والتعويدات السحرية، وشعر الحرب

وهناك رأى يوشك الإجماع عليه أن يكون تاماً، وهو أن هذا الشعر عندما وصل إلى العرب المتأخرين كان موزعاً بين ضربين من الشعراء:

شعراء البادية الذين تحول نظمهم إلى العناية بشئون معاشهم كاستمطار السماء وإثارة الحرب، ولقد خلص بعضه إلى كهنتهم يرجزون به في الناس ترتيلاً، وفي الممارك يصبح هجوماً كلامياً قوامه السحر كي يظهروا على خصومهم!

وشعراء المدن الذين مثلوا فئة مختلفة عن فئة البدو، وكان هؤلاء يبدون دائماً ما يدل على معرفتهم بالكتب القديمة، وتتضمن موضوعات قصائدهم أساطير ومأثورات تاريخية»^(٩).

هؤلاء - في رأيي - بقايا شعراء الملاحم القديمة التي كان يغلب عليها الطابع الديني، ومن هذه الملاحم بخاصة ملحمة جلجامش. وعرف لبيد بن ربيعة بأنه آخر رجالات هذه الفئة، وظل يمتلك من تراث الأولين سحر اللعنة التي اعتاد أن يصحبها على خصومه. ولقد روى أنه في يوم فائز اصطنع زى الهاجى القديم وألقى أمام النعمان أرجوزته التي عرض فيها بالربيع بن زياد العيسى وأولها:

يارب هيجا هي خير من دعه^(١٠)

كما كان من الفئة نفسها أولئك الذين عناهم أبو عمرو بن العلاء في رواية للأصمعي تقرر أن الشعراء كانوا بمشابة الأنبياء في قومهم، غير أنهم نزلوا عن تلك الرتبة عندما تحولوا بالشعر عن غايته الدينية^(١١).

وليس ينبغي علينا أن نتورط فنظن أن الشعر قبل تلك المرحلة التي عاشها لبيد لم يكن موزعاً هذا التوزيع الذي رأيناه. ولعل نظرة إلى تراث الكنعانيين الذين عقدوا مع مصر علاقات قوية على مطالع الألف الثالثة قبل الميلاد، وعرفوا الكتابة المسمارية التي ظهرت بأكد فيما بعد.. نقول لعل نظرة إلى تراث هؤلاء تغفنا على النوعين، وإن لم ينفصلا انفصالهما عند العرب المتأخرين. فشعرهم الديني المنصل يألهمهم، ولا سيما بعل وعشروت وأدون أى السيد، مختلط بالدينوى الذى منه حكم دانيال وتفسيراته للروى، وفد عشر عليها نثرا شاعريا في Ugarit بسوريا.

الذى وجد منه فى التوراة قصيدة لموسى أو لأخته مريم بعد غرق فرعون، وقصيدة لديدورا، وكذلك شعر القينة أو البكاكية elegy التى تنشدها النائحات^(١٤).

وفى معرض دراسته القيمة للغات السامية، ذكر حسن ظاظا - بعد أن بين اختلاط أنواع الشعر العبرى بالأسطورة والدين والملاحم فى التوراة - أن اليهود فقدوا أصول النغم الشعرى فى عبرية الكتاب المقدس^(١٥). ولعله نبه بطريقة أو بأخرى إلى أن التوراة - أو بعض أسفارها على الأقل - خليط من الشعر المطلق من الثقافية والشعر الفنى المتوازن. وإذا كان قد لاحظ أن ثمة قصصا فيه محسوبا على العبرية وهو ليس عبريا، كقصصة أيوب، فقد أضاف باحث آخر أن تلك القصة بدئت بصيغة كنعانية^(١٦)، مثلما بدأت أسطورة كارت الأوجارنية:

لكرت ملك نعمن غلم إيل
رفات بت

وتفسيره:

لكارت الملك نعمان ولد إيل
بيت تمزق^(١٧).

ولاحظت من جانبى أنها - أى التوراة - عندما استخدمت كلمة يوم العبرية بمعنى المعركة والتاريخ والأنساب، لم تبعد عما ذكر فى أيام العرب لدى قبائل عدنان وقحطان جميعا. ومن يطلع على ما أورده أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفى سنة ٢٠٩ فى أيام جديس، وداحس والغبراء، والبسوس، والوقيط، والصفقة، وحجر، وزحران، وذى قار - وكلها لم يعرف مؤلفها^(١٨) - يرى فضلا عن الشعر المقفى مزيجا من الأداء النثرى الشاعرى والأمثال والحكم متوازاة الأشتار وبعض الأحاجى والألغاز، بجانب الحوار الرشيق قصير العبارات^(١٩).

ومع ذلك، فليست اللغة كل شئ فى عمليات التماثل، وإنما هناك أيضا، فى هذه الأيام، التاريخ والطقوس والرموز الأسطورية، والعادات المرتبطة بالطوطمية حيناً والنسبية animism حيناً آخر، بجانب السحر والنبوءة والتعاويذ، وكم هائل من أسماء الحصون والقصور والجبال والأفراس والأودية.

وبقدر ما يسمح به الفن من التوسع أو التخيل أو المزج بين الواقع والأسطورة، صيغت الأيام مثلما صيغت التوراة. ويقدم لها المرباني رواية نادرة تدل على ذلك؛ فعندما شرع جرير يندد بمن لم يشهد أحد أيام بسطام بن قيس من مجاشع عشيرة الفرزدق التميمية، وذلك أمام شيخ معمر سقط شعر حاجبيه على عينيه، قال هذا المعمر كالمستنكر: ولا كليب والأجل ما شهدت، ولا كنا إلا سبعة فوارس من بنى ثعلبة^(٢٠).

وهنا أرجو أن أتبه إلى أن هذا التماثل الذى أقيمه بين التأليفين العبرى فى التوراة والعربى فى الأيام، لا يعنى إطلاقا التطابق الكامل بين الشعرين العبرى والعربى. ولقد أراحنا أحد الباحثين النخب فى هذا الموضوع فقال:

«نرى أن نتخلى عن فكرة وجود وزن تفعيلى للبيت فى الشعر العبرى، وأن نقرر أن قانون هذا الشعر ينحصر فى نظام الفقرة وقانون التقابل والتوازي»^(٢١).

وجاء فى قاموس الكتاب المقدس، وهو دائرة معارف عبرية: «الشعر العبرى لا يتقيد بالمقاطع ولا بالقوافى، وإنما أهم ميزة فيه الموازنة والتطابق ونراها واضحين فى أنواعهما المختلفة»^(٢٢)، وهى المتدرج والتناقض أى الذى فيه يتضح الفكر بالمناقضة والتركيبى التوافقى، والتقدمى أى الذى تكرر فيه كلمات متميزة فيما ترتقى الفكرة بالتدرج «وإن صوت الرب يحطم الأرز، يحطم الرب أرز لبنان»^(٢٣). أما الذى تشكله فالقصص والدراما والوجدانيات والتهذيب^(٢٤).

وكلها ينظمها مصطلح «شيرة» أى شعر بمعنى الغناء والترنيم، ومنه شيرة أى القصيدة غير الموزونة، كما يقول حسن ظاظا.

فكم هى بعيدة تلك الشيرة عن القصيدة الجاهلية المعروفة بتقاليدها العروضية الصارمة، ولغتها المكشفة التى شبهت بقصيد اللين؛ أى المحّ السمين الذى يتقصّد أى يتكسر لسمه^(٢٥).

لكن أيمكن أن نفرق فى هذا الجنس الأولى - مهما يكن شكله - بين ما هو مسجل فى كتب العرب المتأخرين تحت مصطلح «أسطورة» وما هو يومى معين؟ لا نظن!

-٤-

والآن، ماذا عن شعر الأكاديين والبابليين؟

بطبيعة الحال ستكون الإجابة يسيرة لسبب مهم هو أن التاريخ يقرر وصول العناصر الأمورية إلى الرافدين - حيث سومر غير السامية وأكاد السامية - وهناك فرضت هذه العناصر نفسها سياسياً وثقافياً. وهذا يعنى أن اللغة فى هذا الإقليم الشرقى - ويتفق على تسميتها بفرع الأكادية الشاملة لكل من البابلية والأمورية السورية والأشورية - كان لها شعرها النبرى الذى سبق أن رأيناه.

وبالتالى يبدو هذا الشعر محتويًا على الموضوعات السابقة؛ أى أغان دينية وحماسية وملاحم تحمل روح الشرق والغرب فى شمال الجزيرة العربية. ومن أبرز الملاحم «فى العلا عندما» أى الخليفة وملحمة عشتار، وقبل ذلك ملحمة جلجاميش التى وجدت مكتوبة فى اثنى عشر لوحًا بمكتبة آشوربا نيبيل. وبقراءة هذه الملحمة يتبين أن اسم جلجاميش الذى فى ثبت ملوك سومر فى الأسرة الثانية بعد الطوفان - أى بعد اسم نمرز «دوموزى» - صار بطلاً قومياً تتجسد فيه كل طموحات الإنسان العظيم عند البابليين والآشوريين وكذلك الحيثيين.

ويبدو من تحليلات المتخصصين لطبيعة مثل هذا الشعر أن البابليين كانوا:

«يودعون الجرس الموسيقى فى ثنايا الألفاظ الحاملة لعناصر الفكرة، مقسمة تقسيماً كمياً، لا من حيث اللفظ، ولكن من حيث المضمون.... ولا شك أنه كان هكذا أو بصورة مقاربة عند العرب الأوائل الذين عاصروا تلك الأمم - الأكاديين والكنعانيين والعبريين - ولم يكتبوا شيئاً من تراثهم» (٢٦)

وعلى الرغم من أن صاحب هذا رأى يجعل أمام البابليين عنصر العرب القدماء - أى لا يوحد بينهما كما نقترح - نراه يوافقنا على وجود تواصل فكرى فنى بين أولئك وهؤلاء، وأن هذا التواصل بقدر ما ولد ما سمي

بأسجاع الكهان عند الجاهليين فيما بعد، لم يصادر محتوى الشعر القديم مطلقاً، بدليل وجود البعد الملحمى فى أيام العرب. وبرغم التوافق الملحوظ فى بنية كل من هذه الأيام والملاحم الأقدم منها، فضلاً عن أن قطعاً كبيرة من تلك الملاحم الأقدم كانت مادة التحدى التى واجه بها رسول الله عليه السلام النضر بن الحارث، فجلجاميش - على سبيل المثال - صار عند العرب المتأخرين ذا القرنين أو الرجل الطوفان، ومغامرات صديقه أنكيدو ووقائع الطوفان تدخلان فى إطار ما يسميه القرآن بأخبار القرون الأولى. وعمليات إحياء الموتى والغضب المتمثل فى الأعاصير، ومع بروز الحيوان الطوطم المرهون وجوده بلغة أو معركة، وإردان هنا وهناك، وهذا مما صار عند المعاندين من قريش وأصحابها المتحضرين مناطق كتبهم المسطورة؛ أى أساطير الأولين!

ولقد وقع الرسول عليه السلام فى حرج بالغ عندما أقام النضر بن الحارث دعوته المناوئة على أساس أن الرسول استرشد كل أولئك ليقرئه الناس، فكأن قرأته من قبيل تلك الأساطير «وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهى تملئ عليه بكرة وأصبلا» (٢٧).

فلما دانت العرب بالإسلام قبض على النضر، وأبى الرسول إلا أن يقتله برغم استشفاعه، فقتل. لكنه لما سمع قتيلة ابنته أو أخته وهى تبكيه رجلاً من أبرز الرجال وتقول له أى للرسول:

ما كان ضرك لو مننت وربما
من الفتى وهو المغيظ الخنق

قال عليه السلام: لو بلغنى هذا قبل قتله لمننت عليه (٢٨).

وقد فسر ابن جريج الأساطير هنا بأنها أشعار العرب وكهانتهم - أى ديانتهم بوجه عام - فيما يورده الطبرى (٢٩)، وإن يظل لهذا الاصطلاح بعد قرأتى آخر توضحه تماماً الآية التى نقول: «والذى قال لوالديه أف لكما أتعداننى أن أخرج وقد خلت القرون من قبلى وهما يستغيثان الله: ويلك آمن، إن وعد الله حق، فيقول: ما هذا إلا أساطير الأولين» (٣٠). بمعنى قصص الأولين الخرافية.

المسلمين الرواد لمعظم ما يتصل بأساطير الأولين - خوفاً من تأثيرها الأخاذ على الناس - ظل ذلك الشعر جزءاً أو حلقة من حلقات الأكادية والآرامية الفينيقية وحتى الصوفية والحيانية والشمودية والقحطانية.

وما ورد بالصياغة الأدبية القرآنية من أشعار يعرب وعاد وذى القرنين والتبابعة فإنما جاء محوياً وقد أعيدت صياغته مثلما كانت تعاد صياغة الأشعار الداخلية للقبائل. وقد لاحظ مرجليوث أن كثيراً من الشعر الجاهلي الذي ورد بالخط الحميري كان بأسلوب القرآن، وما كان لبعضه علاقة بالأساطير لم يكتب - لمعجبه - بإحدى اللهجات العربية الجاهلية (٣٤).

ويدخل في ذلك ما نسب للمرقش الأكبر أو لقيس بن كلثوم السكوني، وهو مقبول عندنا مع أنه كتب في أصوله بالمسند، ولم يرفض مثلما رفض نظيره الذي قاله ذورعين الأصغر، أو الذي نقل من كتاب بالمسند عن كريب ذي مأذم إلى أهل تهامة وطودم، هو:

وخيلكم إذا جشتموها

قرو الشامخات من الجبال (٣٥)

فكل هذا شعر قديم معدلة صياغته ورفضه ابن سلام، لا على قاعدة الغثاة فحسب - فيما تتصور - ولكن أيضاً لأنه تضمن أسماء آلهة قديمة، وعادات نسخت، وحوادث لها صلة بأساطير طقوسية أشارت إلى بعضها شتى النقوش والمخرشات.

ويدو أن الصياغات المعدلة كانت تتطلبها تجمعات العرب المتأخرين في أسواقهم - ذى الجواز مثلاً - وفي مكة كان يتحتم على الشعراء أن يجرى نظمهم وفق الشقافة الشعرية المجمع عليها، وقد أصبحت مثلاً يحتذى من قبل الشعراء (٣٦).

وأكبر الظن أن الإعادة - وهي تقوم على الريب والتشقيف - كانت هي البداية المودية بنظام النبر القديم والمؤسسة لنظام التفاعيل الجديد. وقد تكون أغاني العمل ورحلة الشاعر الطويلة مع جملة في البيداء - بعد اتساع رقعة

والأمر، على أية حال، يعنى أن الرسول عليه السلام كان فيما يتعلق بقتيلة قد تأثر بالشعر الذي كان مسطوراً في صحف أبيها وأخيها بقدر ما تأثر بشعرها، فكأنه قد وضع يده على سر الفن الشعري بما كان ينطوي عليه من قيم معرفية لا تحتمل في نظر قومه - على الأقل - أية مصادرة لنسق حياتهم!

ويدو أن موقف النضر الذي كان أحد دهاء العصر وإمام أمثال لبيد وأمية بن أبي الصلت، كان قد انتهى إلى أنه حتى كله ما يقرأه على الناس، وقد أشبهت صياغته القرآن. فيكون الشعر عنده ضرباً فنياً ليس أهم ما فيه الوزن التفعيلي، وبحسبة المسجمات والتوازنات التي يتحكم فيها قدر من النبر: «... وقارب بين موضوعهما وصياغتهما - أي أساطير الأولين وآي القرآن - حتى لقد انعطف بالأذهان على ظن أن القرآن نوع من الشعر جديد يشبه في طريقته ذلك الشعر القديم» (٣٧).

ولم يكن بكثير بعد ذلك أن نقرأ عند مرجليوث أن القرآن الذي جاءت صياغته أشبه بصياغة التوراة - وقد احتذت ملامح الكنعانية والبابلية الآشورية - هو أساس الشعر عند العرب، يقول:

«الأرجحية يجب أن تكون بجانب الافتراض القائل بأن كلا من الشعر والنثر المسجوع هما مشتقان أصلاً من القرآن، وأن تلك الجهود الأدبية التي سبقت القرآن كانت أقل فناً وليست أكثر فناً» (٣٨).

وإذ نتحفظ على هذا الشطط الفكري في ضوء ما قدمناه، نعجب للباحث يقول في فقرة نالية ما يعنى تسليمه بوجود شعر قبلي من قبيل شعر الرعاة المرتبط بما وصفه بالجهود الأقل فناً، وأخذ يتساءل قرب ختام بحثه: هل عاد نظم الشعر العربي - بعد ظهور القرآن - إلى الوراء، إلى الآثار البالغة في القدم، أو يكون متأخراً بعد القرآن؟ (٣٩).

تلك قضية هامشية على كل حال، وفي ظننا أن الشعر الجاهلي في صورته التي وصل بها إلينا حتى بعد إسقاط

إعادة تعديل منازل القبائل العربية على طول الساحة الإسلامية المترامية الأطراف.

- ٥ -

ونصل الآن إلى المرحلة الأخيرة من بحثنا. وقد تشكلت أماننا - ولو على سبيل الترجيح العلمي - صورة للشعر في جزيرة العرب من حيث كونه جزءاً من التفكير الذى ساد تلك الجزيرة وأطرافها منذ أقدم العصور، وأنه بدأ نبراً أو مقطعاً يتوزعه النبر وغير النبر فى الأكادية والفينيقية الكنعانية، إلى البابلية الآشورية. وكانت مسجعات الكهان أحد تنظيماته، وصارت الأيام نهاية تطوره الفنى بينيته الملحمية التى سمحت لبعضه بقائية بارزة.

ومن جانب آخر، رأينا ما انتهى منه إلينا وقد صيغ بعربية القرآن الكريم قد توزع بين النوع الحضري الذى تغلب عليه الكهانة والتعاويد وأخبار القرون الأولى، والنوع المدرى الذى تناول فيه الشعراء وقائع الغارات وعجائب الرحلات، وضمنوه أناشيد الاستسقاء والحداء، وبعضه قيس شعر الموشيم العبرى بما فيه من أبعاد سحرية، ويمكن أن نراجع له نماذج فى بعض أسفار التوراة^(٤٠) ونماذج أخرى حماسية رأى جرونيوم أن بعضها من قبيل الأغاني الشعبية؛ وهى المقطعات القصيرة التى تناشدها بدو سيناء عقب انتصار العرب على الرومان عام ٣٧٢ للميلاد^(٤١)، ونرى نحن أن من السهل قياسها بمثل قول امرأة شيبانية شهدت يوم ذى قار:

«إن تهزموا نعانق
ونفرش النمارق
أو تهزموا نفارق
فراق غير وامق».

ويدور أن ذلك النشيد كان من المشهور المتواتر، حتى إن هند بنت عتبة هدرت به فى يوم أحد بتغيير طفيف:

«إن تقبلوا نعانق
ونفرش النمارق
أو تدبروا نفارق
فراق غير وامق»^(٤٢).

التصحر - من العوامل التى بلورت الإيقاع فالوزن الموسيقى بوجه عام؛ الأمر الذى جعل الجاحظ يتساءل وهو يذكر العرب: ما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذى تسميه الفرس والروم شعراً؟^(٣٧)

واستطرداً مع قضية الإعادة - بكل هذا الثقل وبكل ما تشيره من جدل حول القول بثنائية اللغة عند الجاهليين المتأخرين - نرى ابن النديم يقفل فى الثنائية ليكون فصله دعماً لرأينا فى نشأة التفعيلات بعد النبر. فيقول إن الشعر الفصيح - هكذا أسماه - لم يظهر إلا بعد اتساع الكلام فى ولد إسماعيل العدنانية^(٣٨)، واتساع الكلام - فى رأينا - مسوغ ليدحض اللهجات، فرفضها علماء اللغة فى النظم مثلما رفضوا اعتماد كل لهجة ليست لواحدة من فصحاء القبائل.

وتحدثوا فى تفاوت دلالات بعض الألفاظ والأفعال، وفى اختلاف عمل بعض الأدوات كما النافية وكم الخبرية وإن النافية - إن أحد خيراً من أحد إلا بكذا - وليست المقترنة بالآ، وهكذا.

ألصنا بحاجة - والأمر كذلك - إلى إعادة النظر فى هذا الذى يرفضه ابن سلام ونفر من علمائنا الأولين والآخرين؟

أما نحن، فنتصور أنه جزء من تراثنا حتى وإن يكن منحولاً أو موضوعاً. بل نحسب أنه يدعم الصلة بيننا وبين تلك الأشعار التى رضوا عنها، والأخرى التى تصلنا حضارياً بالميثوبية mythopoeic وبدايات الغيبية الغامضة، كالسحر والشمانية Shamanism؛ أى عبادة الكهان من أمثال زهير بن جناب الكلبي، وحذيفة بن بدر، وعمرو بن لحي الذى كان له رثى يسيره فى خزاعة، وبعد استيلائه على الكعبة غير دين إسماعيل، ورسم طقوساً قد حرمتها جميع العرب^(٣٩).

ولعل الاعتراف بالمرفوض - فى هذه الحال وبعد ذلك - يصبح ما ينبغى أن نستعين به على فهم أبطال القاصين فى مغامراتهم وطقوسهم بالرغم من لعنهم من قبل شيوخنا. وقد تعظم الحاجة إليه - أى بالمرفوض - فى تيسير قراءتنا التحليلية للسير الشعبية التى نميل إلى جعلها ملاحم إسلامية، وذلك فى مراحل مواجهتنا للغزاة الخارجين وفى

من قرش، لانصرافهم عن المجد الذي تصنعه المعارك إلى
الكتب المسطورة وعمل السماسرة المرتشين :
ألهى قصصا عن المجد الأساطير
ورشوة مثل ماترشي السفاسير
وأكلها اللحم بحثا لا خليط له
وقولها رحلت غير، أت غير (٥٠)

والنماذج الأخرى من هذا واليه، يطول بها البحث
ويتشعب. غير أننا لا بد أن نكون قد انتهينا بها على نحو ما
إلى التصاق نشأة الشعر في الجزيرة العربية بالدين، وأنه - أى
الشعر - ظل يحمل ترسبات ميثوبية حتى عصر بزوغ
الإسلام. فكان مقدساً، وتوضاً بعض العرب لبعض قصائدهم،
وحياً فى بعضه الآخر آلهتهم وطوحياتهم التي بما تقتضيه
تسموا بأبدٍ وغزاة وثعلبة وكلب وكلاب، وأقسموا فيه
بالمعاديات والهاديات (٥١)، وظلوا على اتخاذ الغزال رمزاً
للإلهة - أى الشمس - والثور الوحشى المتفرد والمكتملة
قوته رمزاً للقمر. والمعروف أن الأشوريين جعلوا هذا الكوكب
إلهاً للمطر والبرق والخصب، وسمى عندهم بعلا أى
السيد (٥٢)، وهو نفسه هبل الذى وجد فى الكعبة.

ولاعتداد الجاهليين بكل هذه القيم، رأى ابن فارس
أن يعترف بأنهم فى تمسكهم بإراث آبائهم «فى لغاتهم
وأدبهم ونسائكهم وقراينهم» أحيوها بعد درسها، وإن صارت
«بحمد الله وحسن توفيقه مرفوضة عندنا» (٥٣)، أى عند أهله
المسلمين المتأخرين.

ويتعرض المسعودى لما جمع من أخبار القرون الأولى،
فيذكر أنه يحكيها:

«على حسب ما وجدنا فى كتب الإخباريين،
وعلى حسب ما توجبه الشريعة والتسليم لها.
وليس قصدنا من ذلك وصف أقاويل أصحاب
القديم لأنهم - أى أصحاب الشريعة - ينكرون
هذا ويمنعونه» (٥٤).

وقد أنكر هؤلاء - قبلهم - كل ما أقام برهانا على
قدسية الشعر، وانبرى لتصحيح فكرتهم أو لردّها إلى أصولها

كذلك نقيس بها قول حنظلة بن ثعلبة:
قد جدّ أشياعكم فجَدّوا
ما علنى وأنا مؤود جلد
خلوا بنى شيبان فاستبدوا
نفسى فداكم وأبى والجَد (٥٥)

وقد أشار عبد يغوث بن الحارث بن صلاة سيد بنى
الحارث فى يوم الكلاب الثانى بعد أن أسرته تيم وهمت
بقتله إلى أناشيد الرعاة ذات الطقوس الأسطورية بقوله: (٥٦)
فإن تقتلونى تقتلوا بنى سيداً
وإن تطلقونى تحربونى بمالبا
حقا عباد اللات أن لست سامعا
نشيد الرعاء المعزين المثالبا

غير أن بيتى ابن صلاة من قصيدة تم نضجها،
وصاحبها قحطاني. وهناك نماذج أخرى من المقطعات
والقصائد وجدت غير ناضجة، حتى ليصعب إخضاعها لأبهر
الخليل. منها مطولة عبید بن الأبرص «أقفر من أهله
ملحوب»، وأبرزها نونية سلمى بن ربيعة التى أوردّها أبو تمام
فى حماسته (٥٧) وأولها:

إن شِواء ونشِواء

وخبب البازل الأمون

فهذه توشك أن تكون مسجعة وإن تظل مع ذلك بعيدة
عن أشعار الرعاة، وبخاصة رعاة هذيل الذين ذكر بروكلمان
أنهم اصطنعوا «فى أشعارهم لغة تختلف اختلافاً بينا عن لغة
التخاطب اليومية» (٥٨).

وعلى ذكر بروكلمان، لا بد أن ننوه برأيه القائل إن
«الشعر عند العرب قد ارتبط منذ نشأته الأولى بالدين» (٥٩)،
وإن الأدعية والتعوذات وابتهالات الآلهة تبلورت فيما بعد
إلى موضوعات مستقلة (٥٨)، وإن السحر الذى كان عاملاً
من عوامل الارتقاء بالبلاغة الجاهلية، هو نفسه الذى طور
بعض الشعر إلى القصيدة الهجائية - بعد ضعف الإيمان
بقوة اللعنة السحرية - ثم صار الهجاء سلاحاً مخيفاً (٥٩).
ربما يدخل فيه الغرض من شأن القبيلة. وقد أصبح الناس
يوماً بمكة وعلى دار الندوة مكتوب ما حظ بنى عبد مناف

غير أن الأيام إذا جمعناها من الشتات، سهل علينا أن نجد لها عدة وحدات قليلة متماسكة. فحروب غطفان وعامر إذا تلاحمت فيها أيام داحس والغبراء وأقرن والنسار وذى نجب وأعيار - وبعض هذه هامشى - شكلت ملحمة ضخمة لأحداث قرن من الزمان تقريباً، أولها معركة البردان^(٥٩)، وبعدها السنين يتلاقى الأجداد بالأحفاد، ويتحول خلالها الأصدقاء إلى أعداء والحلو إلى مر وهكذا.

ويتسرب من البردان أشخاص إلى أيام أخرى، فحجر بطله - مثلاً - يشترك في يوم مسحلان، ولما أنجب ابنه الحارث نشأ ملكاً على العرب، فأُنجب هذا ملوكاً كان بعضهم من مشيرى يوم الكلاب الأول ويوم حجر الذى شهد نهاية امرئ القيس.

وثمة ملحمة أخرى قوامها اللوى والغدير والظعنينة والكديد وبزة والفيفاء وذات الأثل والحوزتان الأول والثاني.

وثالثة قوامها نعب قشاوة والغبيط وظلحات حومل وذو طلوح ويوم الزويرين، وآخرها - باستثناء يوم ذى قار وهو ملحمة مستقلة - حروب الفجار وحروب الأوس والخزرج، وكل منها مجموعة من أيام صغيرة. غير أننا لا نفتقد فيها ما يربطها بالملحمة الكبرى: جلجاميش التى عكست فيما عكسته الرغبة فى البقاء والإصرار على التصدى للظلم، وذلك بلغة بها مشابه من عربيتنا الحاضرة، وبها - تقريباً - تكلم إبراهيم الخليل ثم ابنه إسماعيل، وفهم عنه الجرهميون فى مكة.

ولقد كان غضب الجاهليين على الفرس استمراراً لغضب الأكاديين والأموريين على الصيغة السومرية للفرس، وقد تعلق بها لغة غرية.

وكانت أيام براحة والترويح وأضم ونحوها رد فعل للخصومة التى استعرت بين العرب والروم، والبون شاع بين لغة أولئك ولغة العرب^(٦٠).

وفى كل هذه المعارك نجد ظاهرة تؤكد الوحدة التى نوهنا بها فى الأيام، ونعنى تمسك الفروع العرقية بجد واحد، قد يكون بغض بن ريث مثلاً أو مرة بن ذهل بن شيبان أو حارثة بن ثعلبة العامرى. وتجتمع من ناحية أخرى إما على

عدة دارسين متأخرين، ربما كان أكثرهم حماسة الراحل نجيب محمد البهيى، وذلك فى جزئى كتابه (الملحمة العربية الأولى)^(٥٥).

يؤكد هذا الباحث قدسية الشعر الجاهلى لأنه - من وجهة نظره - سليل شعر مقدس وجد عند البابليين وغيرهم من العرب القدماء. ويرى أيضاً أن تعليق قصائده بأستار الكعبة سبعات على دفعات وفق طقوس تبدأ فى عكاظ وتختتم فى الحرم، إنما هو تقليد عند من خصوا بالشرف والمعرفة، ويمن حمل الصحف والزبور والمزامير، وأودع شعرهم فكراً راقياً وصل إلى أراض لم نكتشف إلا فى القرن التاسع عشر^(٥٦).

والتأمل فى هذا كله لا يجد مبرراً لرفضه. بل لا يجد تعارضاً فيه مع ما يقرره عدة من المؤرخين الثقات، منهم أحمد موسة الذى دأب على إرجاع تاريخ العرب إلى ما قبل ثمانية عشر ألف سنة قبل الميلاد، كى تتأسس الحضارات الأكادية والبابلية والكنعانية وغيرها:

«فى مدة قصيرة نسبياً لا تتجاوز ثلاثة آلاف سنة، فى الفترة الممتدة بين منتصف الألف الثالثة والقرن السادس قبل الميلاد»^(٥٧).

وأبرز ما فى هذا التاريخ اختراع الحروف الهجائية بدل الصور فى الكتابة، واكتشفت تلك الحروف فى سيناء حول سنة ١٨٥٠ قبل الميلاد، ثم نقلت بوساطة الفينيقيين حول سنة ٨٥٠ ق.م. إلى الإغريق الذين احتفظوا بتسميتها العربية ألفايت. ويذكر بجانب ذلك وحدانية الإله، وقد عرف فى الكنعانية باسم إيل أو باسم الإله العلى Supreme God وأضيف إلى أسماء بعض ملوك الشاسو فى مصر كيعقوب إيل^(٥٨).

وأما الشعر، فيمكن أن تدل المقارنة فيه بين ملحمة جلجاميش - وهى عند البهيى قصة ذى القرنين صيغت شعراً مقدساً - وأيام العرب التى صارت فى الإسلام سيراً شعبية، على قيمة أن يظل العربى صانع ملاحم بقدر ما هو صانع لحياته اليومية نشيداً للحصاد والقطف، وشعيرة للمطر والمصافة، وطقساً أو قرباناً للموت.

شعراء أيضاً . والغريب أن الملوك الذين خرجوا من الأيام - لسبب أو لآخر - ولا سيما تبع الأوسط الذى كان له نشأة أسطورية وأعمال خارقة، كان لهم شعر غزير، وصيغت حياتهم شعراً.

على أن ما يعنينا هو أن نذكر أن الملاحم إذا كانت قد وجدت فى شمال جزيرة العرب، فإن الأيام - فى جملتها - كانت شمالية البدء والازدهار، والشعراء الذين أبرزهم غلبت عليهم الحميرية، وقد طالما نبه إليها فى حيوات كثير من الشعراء المعروفين.

وهذا بطبيعة الحال لا يمنع وجود أبطال من العدنانية، غير أن اللافت أن هؤلاء كان وجودهم فى الأيام أوسع وأقوى. ومن ثم، لا تعجب عندما نقول إن أربع معلقات من سبع معروفة وجدت فى الأيام، ومع هذه الأربع وجدت بطولات أخرى قد تكون علقت أو علق بعضها وإن لم ينبه إلى التعليق أحد؛ ربما لاقتراثها بأسباب الوثنية، وهذه جرح من تصدى لها من أمثال ابن الكلبي، وندم من اشتغل بها فتاب عنها مثلما فعل أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمر الذى آثر أن يتوارى زهادة حتى لا تبقى فيه بقية من مصيبة^(٦٤).

فهل كان ذلك ما أثار نلينو وهو يكتب عن الشعر الجاهلى فيسأل: أين بقيته؟

ونسأل نحن من بعده: ولماذا هو لحمير - غالباً - وفى شمال الجزيرة، وما وجد منه فى قلب الجزيرة واليمامة إنما كان لكندة ومنها أعظم شاعر جاهلى؟

وأما البقية قليلة حفظها كتاب هذيل الكنانية، فيما ضاعت كتب القبائل الأخرى مع أنها دواوين العرب وسجلاتهم التى فيها علمهم وحكمتهم، ولو وصلتنا لوصلنا «علم وشعر كثير»، كما قال أبو عمرو بن العلاء^(٦٥).

فهل آن الأوان لنقرر - فى خاتمة بحثنا - أن ضياع معظم الشعر الجاهلى إنما ضاع لإهمال العلماء رواية الأيام، ولقصر نشاطهم على الأخبار التى لا يواجهون بها توجهات أرباب التفسير والحديث والفقه؟

هذا فى رأينا واجب...

تأمين مقارهم، وإما التحرك فى الجزيرة من أجل اختيار مقار أخرى بديلة. وفى الحالين يبرز أبطال مأسويون يغريهم بالموت والنفى الكهنة والرؤساء المطاعون أو القدر النافذ حكمه أبداً، منهم المهلهل وامرؤ القيس وابن صلاء وعنترة.

ولسنا ندرى بمقاييس شكرى عباد أين يوضع هؤلاء وأمثالهم فى كتابه (البطل فى الأدب والأساطير)، وإن كنا نراهم موضوعيين، وتدل صورهم الشعرية على أنهم يستمدون صفاتهم من قيم الشرف العربى. وأهمها الجرأة - وقد تبلغ حد الشهور - وكرم النفس والعفة والوفاء - لأهلهم - حتى آخر قطرة من دمائهم.

ولعله لم يغب عنا أنه كان لهؤلاء الأبطال وجود متحقق مثلما وجد جلجاميش قاضياً أميراً أو ملكاً جوالاً جاء بأخبار الأولين^(٦٦)، وكان له من التأثير فى رعيته - بعد مماته - ما خلد حياته قصصاً جانبية بطولية وأسطورية. وصار لبعض نسله امتداد فى شعر غير شعر الملحمة، ومنهم أنمركار ملك أوروك وثانى من حكموا سومر بعد الطوفان.

وإذا كان من الممكن أن نجعل هذين أول التاريخ الأسطورى فى منطقة الهلال الخصيب، فيمكن أيضاً جعل التاريخ الأسطورى فى الأيام لطسم وجديس ولدى قحطان فى اليمامة؛ حيث العلاقة وطيدة بأكاد وبابل. وفى مجموعة أخرى لجذيمة الأزدى أول ملوك قضاة بالحيرة، وكان عاقلاً حكيماً كجلجاميش. والأخبار تؤكد أنه عاصره تحت اسم ذى القرنين، وورث ملكه ابنته الزباء أو الحرة الزباء كما يقول نشوان الحميرى^(٦٧).

وأما النهاية فدموع، سوى ذى قار عند الجاهليين. وفيما يموت جلجاميش يأسا بعد أن ابتلعت الحية نبتة الخلد التى كانت معه، وكان أوتونفستم قد أخبره بأن الآلهة قرروا سرا إقناء البشر^(٦٨)، مضى تحييه ذكره ولا يأفل أنول الهلال.

وللموت أيضاً وجد أبطال الأيام، وفوق قبورهم وفى حمى المقدس منهم - أنشدت أجمل قصائد الرثاء!

ثم تبقى ملحوظة أخيرة؛ هى أن معظم أيام العرب كان لقبائل حميرية وأن معظم أبطالها كانوا من حمير، وكانوا

التفعية، وذلك بعد اتساع رقعة التصحر وكثرة تنقل الشعراء في البلياء التي أحسوا إيقاعها وإيقاع رواحلهم الرتيب والمستمر فيها إلى ما لا نهاية.

هكذا كانت مسيرة الشعر في جزيرة العرب، وتلك كانت خطواتها منذ بدأ في أحضان الكنعانية والبابلية والحميرية.

لكن الواجب أيضاً أن نقرر أن ما استل من شعر الأبنام وأجيز استنساخه أو روايته، أفقد إطاره الملحمي الذي كان سمة الأعمال الأدبية القديمة في كل جزيرة العرب. وقد بدا لنا في الشكل الغنائي المشوب بالقص والغالب على شعراء الجاهلية المتأخرين، وذكرنا من قبل أن هؤلاء هم الذين طوروا الشعر في الجزيرة وأودعوه قيما موسيقية قوامها

المواش:

- ١- راجع المسعودي في كتابه أخبار الزمان ط بيروت سنة ١٩٨٣ ص ٨، ٨٦، ١٠٢.
- ٢- راجع كتابه بالفرنسية حضارة آشور وبابل *Civilisation d'assur et de Babyione* في أكثر من موضع.
- ٣- انظر:
- ٤- أحمد سوسة: حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور، ط. وزارة الإعلام العراقية، السلسلة الإعلامية رقم ٧٩، ص ٦٥.
- ٥- نحاس ١٩: ٢، إرميا ٢٤: ٢٥، إشعيا ٢٠: ١٣ وانظر أيضاً لجواد على تاريخ العرب قبل الإسلام ط. بغداد سنة ١٩٥١، ١: ١٦٩.
- ٦- حضارة العرب ومراحل تطورها ص ٥٩.
- ٧- أخبار الزمان ٤.
- ٨- راجع مادة «شعر» في دائرة معارف البستاني، ط. المعرفة بيروت، ١: ٤٧٤ وما بعدها، وكذلك شرح قصيدة نشوان الحميري في ملوك حمير وأقيال اليمن ص ٤، ٦، ١٠ وفي ص ١٤ أن حمير بن سبأ بن يرب هو صاحب أول موشة قيلت في العرب.
- ٩- راجع أيضاً مادة «شعر» في دائرة المعارف الإسلامية ١٣: ٣٠٤ وما بعدها (مصورة عن نسخة طهران).
- ١٠- أمالي المرتضى ط. دار الكتاب العربي بيروت ١٩٦٧، ١: ١٩١، ١٩٢.
- ١١- أبو هاشم الرازي، كتاب الزينة ١: ٩٥.
- ١٢- بدايات الشعر العربي بين الحكم والكيف، ط. الغانخي بمصر ١٩٧٦، ص ١٥، ونحاشي في السطر الأول هو أيس.
- ١٣- بدايات الشعر العربي، ص ١٣.
- ١٤- الساميون ولغاتهم ٨٨، ٣١. ط. المصري بالإسكندرية ١٩٧١، والتكوين ٨، والخروج ١٥، والقضاة ٥.
- ١٥- الساميون ولغاتهم ٩٥.
- ١٦- أيوب ١: ٦.
- ١٧- يمكن مراجعة أسطورة كارت ملك صيدون في ملاحم وأساطير من الأدب السامي ١٨٥ لأيس فريضة، ط. النهار بيروت ١٩٧٩.
- ١٨- ذكر موسكاتي في الحضارات السامية ٨٢ أن الملكية الأدبية في الشرق الأدنى القديم كانت معدومة.
- ١٩- من النماذج الدالة على ذلك واقعة جذيمة الأبرش وقصير والزباء ومعاك داحس والغبراء.
- ٢٠- الموشح، ط. السلفية ١٣٤٣، ص ١٢٥.
- ٢١- محمد القصاص: الشعر العبري، ط. الأنجلو، دون تاريخ، ص ٢٢.
- ٢٢- ط. بيروت (السادسة) سنة ١٩٨١ مادة «شعر»، ص ٥١٠، ٥١١.
- ٢٣- المزامير ٢٩: ٥ ومثال التناقض في الأمثال ١: ١٠ والابن الحكيم يمر أباه والابن الغني يحزن أمه وفي سفر متى بالعهد الجديد ٨: ٢٠ وللثعالب أوجرة، ولطير السماء أوكار، أما ابن الإنسان فليس له ابن يسند رأسه.
- ٢٤- أغنية موسى ومريم بعد عبور بني إسرائيل البحر الأحمر، منظومة على إيقاعات الرقص (خروج ١٥: ١-٢١) ومن التهذيب كلمات يعقوب قبيل وفاته وتخذ نموذجاً للشعر السامي. وشبه سفر أيوب الدراما، وفي سفر القضاة وقدر من الشعرين القصصى والدرامى.
- ٢٥- بخلاف الروب الذي توصف به لغة النثر (مادة قصد في لسان العرب).
- ٢٦- الساميون ولغاتهم، ص ١٨٠.
- ٢٧- الفرقان، آية ٥.
- ٢٨- السيرة، بتحقيق السقا وغيره، القاهرة ١٩٥٥، ٣: ٤٣.
- ٢٩- التفسير الكبير، ط. بولاق ١٨: ١٣٧.

- ٣٠ - الأحقاد، آية ١٧ .
- ٣١ - نجيب محمد البهيتي : المعلقة العربية الأولى ، ط. دار الثقافة بالنار البيضاء ١٩٨١، ٦٠: ١ .
- ٣٢ - أصول الشعر العربي ، بترجمة يحيى الجبوري ، ط. مؤسسة الرسالة سنة ١٩٧٨ ، ص ٨٣، ٨٦ .
- ٣٣ - السابق ص ٨٧ .
- ٣٤ - نفسه ٧٨، ٧٩ .
- ٣٥ - الشعر والشعراء ١: ١٣٨، الأغاني ٦: ١٢٧، ١١: ١٢٥، ٢٠: ٨، رسالة الغفران ٣٥٥، نشوان الحميري في ملوك حمير وأقيال اليمن ١٤٤، ١٨٣، حلة جزيرة العرب للهمداني ٣٧١ مثلاً والإكليل له في مواضع عدة يتفق مع ما أورده وهب بن منبه في التيجان ٢٢٣، وفي هذا الموضع بالذات نقراً قصيدة من هذا النوع لشمر يروى عن بن نافر النعم .
- ٣٦ - نفسه ص ٨١ .
- ٣٧ - البيان والتبيين ، بتحقيق السندوي ١: ٢٩٥ (الثانية) .
- ٣٨ - الفهرست، ص ٥ .
- ٣٩ - هشام الكلبي: كتاب الأصنام ، مكتبة النهضة المصرية (دون تاريخ) ص ٦٥، ٦٩ .
- ٤٠ - على سبيل المثال سفر الممدد ٢١ آيات ١٧ وما بعدها، وظل لهذه الرقى التمام ذكر حتى اكتمال أسباب القصيدة الجاهلية، ومن قبيل ذلك قول سلمه بن العرشب الأنماري:
- تمرد بالرقى من غير خيل
وتمتد في قلائدها التميم
- راجع أيضاً المفضليات بتحقيق شاكر وهارون، ط. بيروت عن نسخة صدرت في مايو ١٩٤٢، ص ٤٠ .
- ٤١ - دراسات في الأدب العربي ١٣٤ .
- ٤٢ - راجع تاريخ الطبري ١: ١٤٠٠ وكتاب أيام العرب في الجاهلية لحمد جاد المولى وآخرين ٣١، ط. دار الفكر (دون تاريخ) .
- ٤٣ - أيام العرب في الجاهلية ١١، ص ٣١، مؤد أي ذو أداة من السلاح، و «وأنا» نقراً «وأسن» .
- ٤٤ - المفضليات ١٥٧، والمغرب هو المتحدي بإبله، والمتألي جمع متلبة ما نتج بعضها وبقي بعضها .
- ٤٥ - بشرح التبريزي ٣: ٨٣ .
- ٤٦ - تاريخ الشعوب الإسلامية ١: ٣٢ .
- ٤٧ - السابق ١: ٣٠ .
- ٤٨ - تاريخ الأدب العربي ١: ٤٣ .
- ٤٩ - تاريخ الشعوب الإسلامية ١: ٣١ .
- ٥٠ - طبقات لعلو الشعراء ١٩٦، ١٩٧، والسفاسير جمع سفسير وهو السمسار .
- ٥١ - طبيعة الحال ظلوا يقسمون بالأصنام، وقد روى أن المنذر لما سمع بموت زيد بن عدى بالشام وأراد أهل الحيرة أخذه نوقه . قال: لا، واللأت والعزى لا يؤخذ بما كان في يد زيد تفروقاً والتفروق قمع الشجرة، بكى به عن القلة .
- ٥٢ - راجع التاريخ العربي القديم بترجمة فؤاد حنين على ٢١٢ وما بعدها، ط. القاهرة ١٩٥٨ .
- ٥٣ - الصاحبي ص ١، ٤٤، السيوطي في المزهرة ، ط. الحلبي سنة ١٩٥٨، ٢: ٣٤٦ .
- ٥٤ - مروج الذهب ٢: ٧٥، ٧٦ .
- ٥٥ - ط. دار الثقافة بالنار البيضاء عام ١٩٨١ .
- ٥٦ - المعلقة العربية الأولى ١: ٣٠، ٣٢، ٣٥، ٤٢، ٤٨ .
- ٥٧ - حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، ط. وزارة الإعلام بالعراق، السلسلة الإعلامية رقم ٧٩، ص ٢٢، ٢٤ .
- ٥٨ - حضارة العرب، ص ١٨٠، ١٨٣، ١٨٦، ١٨٧ .
- ٥٩ - لحجر أكل المرار من كندة على زياد بن الهولة من قضاة وكان ملكاً من ملوك الشام، وأما حجر فقد قتل في الحرب وزوجه هناء لحياتها إياه وذلك بأن ربطها بفرسين ثم ركضهما فقطعها!
- ٦٠ - يريد الباحث أن يؤكد أن تلك الممارك - وكان عمادها الشعر والكهانة وأعمال المظان - تلفت دائماً إلى ملحمة جلجاميش من حيث كانت شعراً يعرض لكل أولئك، وقد علقت الملحمة عند اشورباتيميل، ونقلها الفينيقيون واليونان . راجع أيضاً المعلقة العربية الأولى ١: ١٢٠، ١٣٠ .
- ٦١ - راجع اللوح الأول من ملحمة جلجاميش .
- ٦٢ - ملوك حمير وأقيال اليمن، ص ١٧١، ١٧٢، ١٧٤ .
- ٦٣ - تطرق لنا أوتو نفسم إلى حكاية الطوفان التي أفرغت عشائر وراحت تبكي على نسلها في الأرض والآلهة يكون معها - إيلاتى بكواتيشيا - وبعد أن غيض الماء أمر إزليل فسكن أوتو نفسم بعيداً في مصب الأنهار .
- ٦٤ - طبقات النحويين واللغويين، ١٧٩ .
- ٦٥ - طبقات الفحول ٢٣، ط. المعارف ١٩٥٢ .

الليل والنهار في معلقة امرئ القيس حاشية على قراءة ثانية

محمد أحمد بيرري

الباطنة بين موضوعات القصيدة، التي تبدو للوهلة الأولى منبئة الصلة عن بعضها وبعض.

وليست هذه المحاولة الأولى من نوعها، فهناك على الأقل دراستان سابقتان لكمال أبو ديب وعدنان حيدر، حاولت كل منهما تحليل معلقة امرئ القيس تحليلاً بنيوياً بهدف البحث عن الصلات الباطنية بين موضوعات القصيدة، أي النظر في البنية السطحية للقصيدة من أجل اكتشاف بنيتها العميقة^(١).

يفتح امرؤ القيس معلقته بيكاته المشهور على الطلل:

قفأ نيك من ذكرى حبيب ومنزل

يسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالقراءة لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمال

ترى بعمر الآرام في عرصاتها

وقيماها كأنه حب فلفل

كأنى غداة البين يوم تحملوا

لدى سمرات الحي ناقف حنظل

تناول مصطفى ناصف في كتاب (قراءة ثانية لشعرنا القديم)^(٢) أجزاء من معلقة امرئ القيس ضمن فصول مختلفة. غير أنه، مع ذلك، لم يقدم في كتابه هذا قراءة متكاملة للمعلقة. وتسعى الدراسة الحالية إلى تأويل المعلقة، مستفيدة من قراءة مصطفى ناصف ومكملة لها. لهذا، كانت عبارة «حاشية على قراءة ثانية» مكملة لعنوان الدراسة.

تتوزع معلقة امرئ القيس، كما هو معروف، على ستة خطابات^(٣) متعاقبة، هي الوقوف على الطلل، والحديث عن النساء فيما يعرف بالغزل، ثم معاناة الشاعر من ليل طويل، يعقبها مقارنة بين معاناة الشاعر ومعاناة الذئب، ثم وصف الفرس، وينهى الشاعر قصيدته بحديث البرق والسييل. ومن ثم، تهدف الدراسة الحالية إلى تحليل القصيدة كاشفة عن العلاقات بين هذه الموضوعات التي تبدو شديدة الاختلاف عن بعضها وبعض، وذلك من خلال النظر فيما بين التفاصيل التي يسوقها الشاعر في تضاعيف كلامه عن كل موضوع، من تناظرات أو تشابهات، تضع أيدينا على الوشائج

التفصيلات، إذن، فى تركيبة الفكرة الكامنة فى حب الفلفل. غير أن هذه التفصيلات لا تتساوى، ولا يعد ذكر أحدها تكراراً لذكر الآخر. إن الإشارة إلى الشجر والآرام مثلاً تعضد معنى الحياة لكنها لا تساوى الإشارة إلى الحب؛ لأن الحب يرمز لمعنى إمكان الحياة فى المستقبل، أو معنى إمكان النمو وتجديد الحياة فى الزمن الآتى. يحمل الحب معنى التبشير بالحياة، فهو من النبات بمثابة الجنين أو الحمل.

ويتخذ معنى تجدد الحياة مظهراً آخر فى ذكر «المرصات». يقول الزوزنى «سميت ساحة الدار عرساً لأن الصبيان يرمصون فيها أى يلعبون ويرحون»^(٧). فى الطفولة التى ترتبط بكلمة المرصات، إشارة غير خافية إلى معنى نضارة الحياة ونموها.

فى المقدمة الظلمية للمعلقة موقف عام يتطوى على تناقض؛ فالمكان الذى خلا من ساكنيه وأصبح بالتالى شديد الإيحاء بمعنى الوحشة والعدم، هذا المكان الموحش نفسه يجسده النص؛ بحيث يشير معانى الحياة والنمو والتجدد بصور مختلفة. كما يتطوى موقف الشاعر من الرسوم على تناقض آخر؛ إذ يشير إليها فى مبتدأ كلامه قائلاً: «لم يعف رسمها». لكنه ينهى حديثه عن الأطلال متسائلاً: «فهل عند رسم دارس من معول؟»، مما يعنى أن الرسوم فانية، بينما هى فى أول كلامه باقية. ويتخذ هذا التناقض مظهراً أسلوبياً آخر فى إضافة الغداة إلى البين فى قول الشاعر «كأنى غداة البين». لأن البين، وهو معنى سلبى، يضاف إلى الغداة أو النهار، وقد ارتبط الليل والنهار فى هذه القصيدة، على وجه الخصوص، بالمعانى السلبية والإيجابية على التوالى، كما سيتبين فيما بعد. من هنا، كانت إضافة الغداة إلى البين منطقية على تناقض آخر. يضاف إلى ذلك كله أن التناقض تمثل حسياً أيضاً فيما يشبه إقامة صراع بين «جنوب» و «شمال»، إذ تأتى إحداهما لتطمس الرسوم وتدمر المكان، فتأتى الأخرى من الجهة المعاكسة لتظهر الرسوم وتبقى عليها.

نستطيع، على هذا، أن نؤزل بكاء الشاعر بأنه بكاء من تنازعه الأضداد، على حد تعبير لطفى عبد البديع^(٨)، فالأنا

وقوفا بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وإن شفائى عبء مهراقه

فهل عند رسم دارس من معول^(٩)

يشير المكان المقفر أشجان الشاعر فيبكى مرتين، مرة فى قوله «فما نبك» وأخرى فى قوله «وإن شفائى عبء مهراقه». إن غياب الحياة من المكان الذى أصبح مسكناً للوحوش، بعد أن كان عامراً بالحبوب أهلاً بساكنيه من البشر، هو الذى حفز الشاعر إلى البكاء. لكن النص، مع ذلك، لا يستسلم للقنوط والحزن، ولا يستسلم لمعنى الموت، أو الدمار، الذى يشيره رؤية المكان الخالى من البشر، وقد سكنته الوحوش. تتجلى مقاومة النص لمعنى الموت عن طريق الإشارة إلى «حب الفلفل» حين شبه الشاعر به بحر الآرام. إن حب الفلفل «يمبر عن رغبة لا شعورية - غالباً - فى إنبات حياة جديدة»^(٥). يضاف إلى ذلك أن النص أشار مرة أخرى إلى الحب فى المقارنة بين حال الشاعر، عند وقوفه باكياً، ورجل يبنى الحنظل «ينقفها بظفره ليستخرج منها حبها»^(٦) كما يشرح لنا الزوزنى. تسيطر، إذن، الفكرة التى يوحى بها الحب على تفكير الشاعر. إن استنبات الحياة يهم الشاعر لأنه وسيلته فى مقاومة الإحساس بالدمار أو الموت الذى يوحى به المكان المهجور. يؤازر حب الحنظل، إذن، حب الفلفل فى تركيبة معنى مقاومة الموت. ولا يفوتنا هنا أن النص يشير إلى رجل «ينقف»، رجل يذل جهداً فى سبيل استخراج حبة الحنظل. ومن المهم أيضاً أن نلتفت إلى أن الرجل يحاول استخراج حبة الحنظل «غداة البين»، أى أن لحظة البحث عن الحياة متمثلة فى حبة الحنظل تلتبس بلحظة الموت متمثلة فى مفارقة المحبوبة للمكان وتحويله، من ثم، إلى مرتع للوحشة والدمار. يقول الزوزنى تعليقا على ذكر الحنظل: «كأنى عند سمرة الحى يوم رحيلهم ناقف حنظل، يريد وقت بعد رحيلهم فى حيرة وقفة جانى الحنظة...». بيد أن هذه الحيرة لا تستلزم أن يكون هذا الحائر بمشابهة من يجنى حب الحنظل، كما أن وقوف الشاعر غداة البين لا يلزم أن يكون «لدى سمرة الحى». إنما استلزم هذه التفصيلات توجه النص عن ميل إلى الإيحاء بمعنى الحياة المتجددة. تتأزر بعض

والجمال وجهان لكائن شعري واحد. إن هذه الطريقة في الفهم تشرح لنا لماذا بكى الشاعر حين افتقد أم الرباب وأم الحويرث:

ففاضت دموع العين منى صبا

على النحر حتى بل دمنى محملى

إن بكاء امرئ القيس، وإن كان تعبيرا عن الأسى لافتقاد أم الرباب وأم الحويرث، أقرب إلى التهذج منه إلى الحزن الخالص؛ لأنه اقترن بافتقاد الخير والجمال اللذين جسدهما النص في المراتين. من هنا نفهم هذه المغالاة في وصف الدموع التي فاضت حتى بلغت محمل الشاعر. إنه بكاء مهم ذو دلالة، لأنه ارتبط بافتقاد وجود بأسره، وجود حافل بالخير والجمال.

وينبغى أن نلاحظ أن الغزل، وإن كان موضوعا يحدث من خلاله النص نوعا من الانفراج للموقف المتوتر الذى أثارته المقدمة الطللية، فإنه لا يزال يتحمل فى بدايته بمعنى الأسى. كأن الغزل فى بدايته استمرار أو صدى لبعض المشاعر التى تحملها موضوع الأطلال. بيد أن النص بعد ذلك أخذ فى إشباع المعانى الإيجابية والمطامنة من الدلالات السلبية. يأخذ النص، بعبارة أخرى، فى توليد دلالات ترتبط بحب الفلفل أكثر مما ترتبط بالبكاء على المنازل المهجورة الموحشة.

بعد أن فاضت عين امرئ القيس بالدموع حتى بل دمه محمله، بدأ فى تذكر المرأة مرة أخرى، ولكن على نحو يكاد يخلو خلوا تاما من الأسى:

ألا رب يوم لك منهن صالح

ولا سيما يوم بدارة جلجل

ويوم عقرت للمذارى مطيئنى

فيا عجا من كورها المتحمل

فظل المذارى يرتمين بلحمها

وشحم كهذاب الدمقس المقتل

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة

فقات لك الويلات إنك مرجلى

التي تتطوى عليها القصيدة ممزقة بين الواقع المتمثل فى الرسوم الدارسة والمكان الموحش من جهة، والحلم المتمثل فى الأرام والسمرات والعرصات وحب الفلفل والحنظل من جهة أخرى. إن حزن الشاعر ناجم عن إحساس ناضج نبيل بالمفارقة المأساوية بين الواقع والحلم.

*

بعد أن يفرغ الشاعر من الحديث عن الأطلال يبدأ فى التعامل مع ما يسمى الغزل. ولكن كانت المرأة هى الموضوع المشترك بين خطائى الأطلال والغزل، فإن المجاورة بينهما كالمجاورة بين الحضور والغياب. تغيب المرأة فى وقوف امرئ القيس على الطلل من جهة الواقع ومن جهة الخيال على السواء. إنها، فى هذه الحالة، أشبه بكائن ميتافيزيقى يفتقده الشاعر، غير أنه لا يعينه. ينحصر وجود المرأة عندئذ فى كلمة «حبيب» فى قول الشاعر «فقا نيك من ذكرى حبيب»، وهى كلمة تجهل المرأة أكثر مما تعرفها. أما فى الغزل، فإن المرأة تكتسب وجودا فيزيقيا محسوسا. فى الغزل يعين الشاعر المرأة بطرق مختلفة؛ إنه يعينها أولا عن طريق تسميتها، فهى «أم الحويرث» مرة و«أم الرباب» مرة أخرى:

كدأبك من أم الحويرث قبلها

وجارتهما أم الرباب بمأسل

إذا قامتا تضرع المسك منهما

نسيم الصبا جاءت برىا القرنفل

فى هذين البيتين يشع الوجود الشعري للمرأة بمعنى الأمومة والجمال. لقد اختار الشاعر أن يذكر امرأتين، لا امرأة واحدة، كما اختار أن يعينهما فى المرتين عن طريق الكنية، لا الاسم، كأنه يريد أن يرد كلمة «أم»، محاولا، على هذا، أن يقتنص معنى الأمومة فى الكنية. وترتبط هذه الأمومة بمعنى الجمال الذى جسده الشاعر فى المسك والقرنفل وريح الصبا. بذلك تؤول المرأة إلى رائحة طيبة تتضوع من المسك والقرنفل، ثم تأتى ريح الصبا فتغمر الكون بهذا الطيب، وتلفه به. ومن المهم ألا نفصل بين معنى الأمومة ومعنى الجمال لكى نفهم تجربة امرئ القيس فهما صحيحا، فالخير

«العشيق بمنزلة الشجرة، وجعل ما نال من عناقها وتقبيلها
وشمها بمنزلة الثمرة». إن الخيال الشعرى الخلاق يحيل المرأة
إلى مصدر للخير والخصب، بحيث يصير تعلق الشاعر بها
وعشقه إياها، تعلقا بمعانى توليد الحياة والثمر^(١٠)، إن تولد
الثمر عن الشجر، أو بالأحرى «ولادة» الشجر للثمر، هي التي
حفزت الشاعر إلى أن يقول عقب ذلك:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعا

فألهيتها عن ذى تمام محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق

وتحتى شفقها لم يحول

اشتبهت المرأة فى مخيلة الشاعر بشجرة يسمى إلى جنى
ثمارها، مما قاده من حيث يدرى أو من حيث لا يدرى، إلى
تحقيق هذه الصورة وجعلها واقعا معائنا ملموسا، فألت
الشجرة المثمرة إلى امرأة حبلى وأخرى مرضع، كما ألت
الثمر إلى طفل «ذى تمام محول». ولا يصح فى مثل هذا
الشعر أن يلهينا المعنى الظاهر، الذى يبدو موعلا فى الحسية
عن الدلالة الرمزية التى يتوجه عنها النص، لأن هذه الدلالة
هى التى توضع أيدنا على العلاقة بين وجوه التعبير المختلفة،
هذه الدلالة هى التى تكشف لنا العلاقة بين قول الشاعر «ولا
تبعدينى عن جنك المعلن»، وما ذكره عن الحبلى والمرضع
وذى التمام. إن الشاعر الجاهلى، فى الغالب، لا يبلغ هذا
المدى من الحسية والمادية الشديدة إلا فى لحظات توهج بعض
المعانى الروحية الباطنة.

لكن أحدا لا يملك، مع ذلك، أن ينكر أن امرأ القيس
من الناحية الواقعية المباشرة يفتخر بشدة أسره للنساء، وكيف
أنه يغلبهن على أمرهن فلا يملكن له دفعا. لكن هل كانت
هذه الإشارات المتعاقبة إلى مجال دلالى بعينه، أعنى مجال
الحمل والرضاعة والأمومة والطفولة، هى السبيل الوحيد إلى
التعبير عن المعنى الواقعى المباشر؟ يظن الموقف الواقعى، إذن،
موقفا ميتافيزيقيا، حيث تستغرق «الأنا» الشعرية فيما يشبه
حلما مثاليا.

إن الشبقية لا تفسر الخصوصيات التعبيرية التى اختار
النص أن يجسد رؤيته من خلالها. والشبقية، على كل حال،

تقول وقد مال الغبيط بنا معا

عقرت بميرى يا امرأ القيس فانزل

فقلت لها ميري وأرضى زمامه

ولا تبعدينى من جنك المعلن

تفيض هذه الأبيات بالشعور بالبهجة والخلو من الهموم،
كما تكشف من الإحساس بالامتلاء بالحياة، وهو إحساس
تمثل نصيا على نحو حسى فى هذه الناقة التى فاض خيرها
وعطاؤها، حتى إن الشاعر يتمعج قائلا: «فيا عجبا من
كورها المتحمل». لقد عقر الشاعر ناقته للعذارى مدفوعا
برغبة قوية فى العطاء، فطاوعته الناقة فى إرضاء هذا الدافع.
ويتمثل هذا الإحساس بالوفرة والثراء والامتلاء من وجه آخر،
حين يشير النص إلى أن لحم الناقة وشحمها فاضا حتى إن
العذارى رحن يلعبن به. والإحساس بالوفرة والعطاء الغزير
يخالطهما إحساس بالجمال، لأن شحم الناقة يشبه فى الرؤية
الشعرية بثوب أبيض نفيس تهدلت أطرافه. ولا ننسى فى هذا
السياق أن النص يشير إلى النساء مرتين بأنهن عذارى، مما
يتجاوب مع بياض الدمقس فى إثارة الإحساس بالطهر
والنقاء، فضلا عن الإحساس بالجمال.

أما موقف عنيزة الذى يبدو فيه نوع من التمتع أو الكف
عن العطاء، فهو أقرب إلى اللهو والعبث، وهو فى حقيقة
الأمر استمرار لحالة اللعب، ولعل الإشارة إلى القصة التى
تضاف إلى يوم دارة جلجل مما يفيد فى هذا الموضع. بعد أن
عقر امرؤ القيس راحلته ونحرها:

«جمعت الإماء الحطب وجعلن يشوين اللحم

إلى أن شعبن، وكانت معه ركوة فيها خمر،

فسقاهن منها، فلما ارتحلن قسمن أمتعه، فبقى

هو دون راحلة، فقال لعنيزة: يا ابنة الكرام،

لا بد لك من أن تحملىنى، وألحت عليها

صواحبه أن تحمله على مقدم هودجها،

فحملته، فجعل يدخل رأسه فى الهودج يقبلها

ويشمها»^(٩).

ومن المهم فى هذه الأبيات قول الشاعر مخاطبا عنيزة:

«ولا تبعدينى من جنك المعلن». نفى هذا التعبير جعل النص

له طبيعة رمزية واضحة. إنه يشبه ما يحدث في الأحلام حين تجتمع أشياء ومواقف يستحيل أن تجتمع في الواقع. والحق أن الشعر الجاهلي زاهر بمثل هذه المواقف اللامعقولة، أو العبثية. وحين يصادف قارئ الشعر الجاهلي مثل هذه المواقف فعليه أن يديم فيها النظر، لأنها في الغالب تنطوي على دلالات محورية قد تكون مفاتيح مهمة لفهم المرامي البعيدة للنصوص.

قبل المضى في تحليل غزل امرئ القيس، تجدر الإشارة إلى أن تأويل كلام الشاعر في قوله «لا تبعدينى عن جنك الملعل» وفي ذكره للحبلى والمرضع والطفل ذى التمام، تم على هدى من المعنى الرمزي لحب الفلفل، الذى أشار مصطفى ناصف إلى أهميته، وعلى هدى من إشارة النص إلى حب الحنظل. إن الإشارة إلى الشجر المثمر تشبه الإشارة إلى الحمل والرضاعة، من حيث كانت جميعها تشير إلى فكرة الحياة في المستقبل. فالجنين من أمه كالحبة من الثبات، كما أن الثمرة من الشجرة بمثابة الطفل من أمه.

والحق أن كثيراً من صور التعبير التي عول عليها النص فيما يسمى وصف النساء بعد مظاهر مختلفة للمعنى الرمزي لحب الفلفل، رغم أن الأمر يبدو على خلاف ذلك من ناحية المعنى المباشر؛ إذ لا يبدو للوهلة الأولى أن ثمة علاقة بين تشبيه بحر الآرام بحب الفلفل أو تشبيه الشاعر لنفسه برجل يحنى حبة الحنظل ووصف جمال المرأة.

يبدأ الشاعر وصفه لجمال المرأة بقوله:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها

تمتعت من لهو بها غير معجل

إن العلاقة، على المستوى الرمزي، بين البيضة وحب الفلفل أو حب الحنظل، ظاهرة في ضوء قراءتنا السابقة، فالبيضة من الطائر كالحبة من الثبات وكالحمل من المرأة، ففيها جميعا يضم النص فكرة الأجنة التي تنشر بالحياة في المستقبل. الحبة هي جنين الشجرة، وكذلك البيضة فهي جنين الطائر. إن سيطرة هذه الدلالة على تفكير الشاعر هي التي دفعته، على الأرجح، إلى أن يعود للربط مرة أخرى بين جمال المرأة والبيضة، فيقول:

معنى مبذول لأى قارئ ولا يؤدي إلى الربط بين تفاصيل القصيدة. الشبقية في هذه القصيدة من المعاني المطروحة في الطريق، يعرفها الجاهل والعالم، كما كان يقول الجاحظ^(١١). إن شبقية امرئ القيس لا تنفصل، من ناحية وجودها الشعرى ومن ناحية سياقها، عن التفكير في معنى الخصوبة وتجدد الحياة. وعلينا ألا ننسى أن الشاعر هتف في مبتدأ خطابه الغزلى بالأمومة حين استدعى عن طريق التذكير أم الحويث وأم الرباب، ثم أخذ هذا الإحساس بالأمومة يتعمق شيئاً فشيئاً.

يقول الزوزنى في شرحه البيت الأخير:

«إذا ما بكى من خلف المرضع، انصرفت إليه بنصفها الأعلى فأرضعته وأرضته، وتحتى نصفها الأسفل لم تحوله عنى، وصف غاية ميلها إليه وكلفها به، حيث لم يشغلها عن مرأه ما يشغل الأمهات عن كل شيء»^(١٢).

لكننا نقول إن عشق امرئ القيس للمرأة هو عشق للأمومة بمعناها الروحي. ولو أراد الشاعر أن يقرر، حقاً، مدى كلف المرأة به لكان جديراً أن يقول إن شغلها به شغلها عن رضيعها فلم تلتفت إلى بكائه. لكن النص أصر على أن ترضع المرأة طفلها، ويبدو أن هذا الإصرار لفت نظر الشارح، فقال إن المرأة أرضعت الطفل «وأرضته». المرأة في الوعي الشعرى كائن روحاني معطاء يمنح المتعة واللذة، من باب العطاء، ويمنح في الوقت نفسه الخصوبة ويجدد الحياة. وليس بخاف أن الشبق يكتسب، من جراء ارتباطه بإرضاع الوليد، بعداً آخر؛ لأن النص لا يفصل بين لحظة الشبق ولحظة الرضاعة، بل ينسجهما معا بحيث لا يتأتى الفصل بينهما. إن الشبق والرضاعة يلقي كل منهما بظله على الآخر. ولعله لهذا كان انقسام المرأة إلى شقين: «انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول» تعبيراً عن معنى الكائن الواحد الذى يمنح شيئين في لحظة واحدة. [والحق أن جانب المحاكاة في هذا البيت ضعيف جداً، لأنه من الوجهة الواقعية يصعب تصور امرأة تمارس المتعة الجسدية وترضع طفلها فى آن. حقيقة الأمر أن هذا الموقف اللامعقول يدل دلالة واضحة على أن الشاعر كان بسبيل تجسيد معنى رمزي. أى أن الموقف كله

كسبكر المقاناة البياض بصفرة

غذاها نمير الماء غير المحلل

لقد قال الشارح فى تفسير البيت الذى ذكر فيه امرؤ القيس البياضة فى المرة الأولى: «والنساء يشبهن بالبياض من ثلاثة أوجه، أحدها بالصحة والسلامة عن الطمث... والثانى فى الصيانة والستر لأن الطائر يصون بياضه ويحتضنه، والثالث فى صفاء اللون ونقاؤه» (١٣). والواقع أننا نتفق مع هذا التوجيه لتشبيه المرأة بالبياضة، بشرط ألا ينظر إلى معانى الصيانة والاحتضان والصفاء نظرة حسية، فالأحرى أن نعدها تعبيراً عن حاجات روحية. وذكر الشاعر للبياضة فى المرة الثانية تعزيز لهذه الدلالات التى أشار إليها الشارح ولكن من خلال إضافة تفصيلات جديدة، من مثل الكلام عن الماء الطاهر الذى لم يمسسه بشر (١٤). وفكرة الطهر عبر عنها الزوزنى تعبيراً مباشراً حين ذكر «السلامة عن الطمث». كما أن قول الشاعر: «غذاها نمير الماء غير المحلل» يشى برغبة الشاعر فى أن يكون الصفاء والطهر بمثابة غذاء للمرأة، أى بمثابة عناصر تدخل فى تركيبها. يريد النص أن تنصهر الدلالة على الطهر والصفاء فى المرأة. إن هذه الرغبة فى صهر وجود المرأة مع هذه الدلالات يظهر فى استخدام الشاعر لكلمة «المقاناة» وهى الخلط. إن الاختلاط بين الأبيض والأصفر ينتج لونا ليس هو البياض الخالص، كما أنه ليس الصفار الخالص. كذلك يراد بالمرأة أن تستحيل إلى كائن لا نستطيع أن نميز فى وجوده الشعرى بين جسده ومعنى الصفاء والطهر. ولا ننسى فى هذا السياق أن كلمة «بكر» تتأزر مع معنى الصفاء، كما أنها تذكرنا بالعذارى اللائى ذكرهن الشاعر مرتين، فى قوله «ويوم عقرت للعذارى مطيتى» وفى قوله «فطل العذارى يرتمين». كما أن المرأة كما ذكر الشاعر «بياضة خدر» فهى لا تختلط بغيرها، إنها مصونة «صافية» غير «محللة».

إن المعنى الروحى للصفاء والطهر يبرره أيضا قول الشاعر فى وصفه للمرأة قرب نهاية الغزل:

تضىء الظلام بالعشاء كأنها

منارة ممسى راهب مستبطل

يرتبط «نور» المرأة هاهنا بالمشاعر الدينية التى يشير بها ذكر الراهب. كما أن تبطل الراهب، أى انقطاعه عن مخالطة الآخرين، يمكن أن يلقى الضوء على حرص الشاعر على أن يذكر أن المرأة «بياضة خدر» وأنها تشبه فى رؤيته بماء غير محلل. إن وصف المرأة بالطهر والصفاء، إذن، يمكن أن يفهم على وجهه الصحيح إذا ربطناه بالراهب.

إن هذا التوجيه لغزل امرئ القيس يشرح للقارئ معنى قوله:

تجاوزت أحراسا إليها ومعشرا

على حراسا لو يسرون مقتلى

إذا ما الثريا فى السماء تعمرت

تعرض أثناء الوشاح المفصل

فى هذا الشعر تلتبس لحظة معاينة المرأة بلحظة التطلع إلى السماء والكواكب. يتطلع الشاعر، إذن، إلى امرأة لا ينفك وجودها الشعرى عن السماء والثريا. ومن هنا، نفهم لماذا يعرض الشاعر نفسه للهلاك، ولماذا «يتجاوز» العقبات والمخاطر. إن تفكير الشاعر فى جمال المرأة يرتبط فى هذا الشعر بالتفكير فى الجمال الكونى، حين يشبه الشاعر التمتع الثريا فى السماء بالتمتع الجواهر فى الوشاح. يضىء هذا التشبيه على الجمال الكونى بعدا إنسانيا، وبالقدر نفسه، يضىء بعدا كونيا على جمال المرأة. يقول الشارح: «الثريا تأخذ وسط السماء، كما أن الوشاح يأخذ وسط المرأة المتوشحة». إن جمال السماء لا ينفصل فى الوعى الشعرى عن جمال المرأة، بل «يلتبس» به. تعلق الشاعر بالمرأة وحرصه عليها هو حرص على الاتصال بالسماء.

على هذا، لم تكن إشارة النص إلى طهر المرأة وصفاء لونها مجرد وصف للمشاهدة الحسية لجمال المرأة، بقدر ما كانت مشاهدة روحية يخالطها تطلع إلى السماء والثريا. تجسيد جمال المرأة فى معلقة امرئ القيس يتداخل مع تجسيد معنى الصفاء والطهر. ومن هذا قوله:

مهفهفة بياضاء غير مفاضة

ترائبها مصقولة كالسجنجل

الجميلة مشتبهة بالمساويك المأخوذة من الإسحل، وهو شجر معين، وحين جعل هذه الأنامل أيضا مشتبهة بأساريع، وهي دود يوجد في مكان معين هو ظبي (وقد تبدو الإشارة إلى الدود مجافية للذوق الحديث، لكن الشاعر معنى في هذه الإشارة بفكرة تخلق الحياة في صورها المختلفة، والربط بين هذه الفكرة وجمال المرأة).

عنى الشاعر في خطاب الغزل بوصف جمال المرأة ذاكرة جيدها وعينها وسبقاتها وسائر جسدها، فلم يترك جزءاً من هذا الجسد إلا وقد عنى بوصفه. غير أنه عن طريق التشبيه، غالباً، ذكر النباتات والأشجار والمياه والبيض والحمل والرضاعة والشعر وغيرها. وعلى ذلك، فإننا حين نفرغ من قراءة غزل امرئ القيس نجد أنفسنا بإزاء ألفاظ وتعبيرات من مجالين دلاليين؛ مجال جسد المرأة، ومجال الخصب بصوره المختلفة، كأن النص يحفزنا إلى قراءة كل مجال منهما في ضوء الآخر، أى نقرأ جمال جسد المرأة في ضوء فكرة الخصب، كما نقرأ الخصب في ضوء فكرة الجمال. المرأة بوصفها كائناً شعرياً تعادل فكرتى الجمال والخير معا. لهذا، لم تكن مصادفة أن ينهى النص وصف جمال المرأة بالبيت الذى يقارن فيه «نور» المرأة بنور مصباح «الراهب»، فقد بلغ النص بالمرأة مبلغاً أحالها فيه إلى حالة روحية عقلية لا تختلف عن حالات الاستغراق في المشاعر الدينية التى أثارها الضوء والراهب المتبتل.

إن مثل هذا الشعر يشرح لنا لماذا عوّلت المتصوفة في التعبير عن تجاربهم الروحية العميقة على رموز الشعر القديم، مثل المرأة والخمر والناقة وغيرها. ففي هذه الرموز استبطن الشاعر الصوفى ما يناسب حالته الروحية؛ أى أن الشاعر الصوفى لم يجد نفسه مضطراً إلى ابتداء رموز جديدة تناسب أفكاره وخواطره وأحواله، لأنه وجد في تأويل الرموز القديمة كفايته.

قبل المضى في تحليل معلقة امرئ القيس ينبغى الإشارة إلى ما ذكرته في البداية من أن هذه الدراسة تفيد إلى أبعد الحدود من الأفكار التى طرحها مصطفى ناصف في كتابه (قراءة ثانية لشعرنا القديم). إن قسم الغزل من معلقة امرئ القيس هو الوحيد الذى لم يحظ في هذا الكتاب بتحليل تفصيلي. بيد أن القراءة الحالية لغزل امرئ القيس هى في

إن وصف غزارة شعر المرأة الجميل الفاحم السواد بقرن بغزارة ما تنتجه النخلة من ثمر، مما يعبر عن فكرة انتصار معنى الجمال ومعنى الخصوبة والمطاء الوفير. وبلغت النظر في هذا البيت أن الفرع، وإن كان تسمية لشعر المرأة، يوحى بفروع الأشجار، وبما يعنى مرة أخرى أن المرأة والشجرة المثمرة ينصهران في وعى الشاعر. إن وفرة عطاء النخلة لا تنفصل عن وفرة عطاء المرأة. ولعل هذا المعنى هو الذى حفز الشاعر إلى الاستغراق في وصف غزارة شعر المرأة بعد هذا البيت فقال:

غدايره مستشزرات إلى الملا

تضل العقاص في مشنى ومرسل

لا يستطيع قارئ هذا البيت أن يذود عن عقله فكرة أن شعر المرأة الغزير «ينبت» من رأسها كما ينبت الثمر من النخلة، مما يذكرنا بما حاوله النص قبل ذلك من مزج بين تصور المرأة الجميلة وتصور شجرة الدوم.

إن هذه القدرة على الإنبات ومنع الخصب تتجاوب أيضا مع قول الشاعر:

وكشح لطيف كالجديل مخصر

وساق كأنبوب المقى المذل

وقوله:

وتعطو برخص غير شثن كأنه

أساريع ظبى أو مساويك إسحل

وكلام الزوزنى في شرحه للبيت الأول يعنى عن التعليق، فهو يقول إن ساق هذه المرأة «يحكى في صفاء لونه أنابيب بردى بين نخل قد ذلت بكثرة الحمل فأظلت أغصانها هذا البردى... وشبه صفاء لون ساقها ببردى بين نخل تظله أغصانها، وإنما شرط ذلك ليكون أصفى لونا وأنقى رونقا»^(١٩). في هذا البيت تجتمع معانى الخصب والجمال والصفاء، كما هو واضح من شرح الزوزنى.

ويلتمس الشاعر فى البيت الثانى ما ألح عليه فيما سبق من إثبات معنى الإنبات وإنتاج الحياة، حين يجعل أنامل المرأة

حقيقة الأمر حاشية على ما لاحظته مصطفى ناصف منذ البداية من رمزية تشبيه بحر الآرام بحب الفلفل في قسم النسيب من المعلقة. لقد كانت هذه الفكرة هي المولدة لكل ما ذكر عن رمزية الوجود الشعري للمرأة في غزل امرئ القيس.

اختتم الشاعر خطاب الغزل بأبيات يقول فيها عن المرأة:
إلى مثلها يرنو الحليم صبابة
إذا ما اسبكرت بين درع ومجول
تملت عمايات الرجال عن الصبا

وليس فؤادى عن هواك بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته
نصبح على تعذاله غير مؤئل

يلاحظ في البيت الأول أن تعلق الشاعر بمعنى الطفولة، وما توحى به من معنى نضارة الحياة وتجدها، مازال مسيطرا على وعيه بالمرأة، مما حدا به إلى استبقائها في تصويره لها، فهو يقول إنها في مرحلة بين الطفولة واكتمال الأنوثة، فهي «بين درع ومجول». ويشيع النص الدلالة على النمو في إثبات أن المرأة «اسبكرت»، أى طالت وامتدت، كما يقول الشارح.

إن هذا الكائن الشعري الذى يعد تجسيدا لأفكار مثالية أصبح مناط ولاء «الأنثى» الشعرية. ولكي نفهم هذا الولاء الشديد للمرأة والتعلق بها تعلقا أدى بالأنثى إلى نوع من الصراع مع الآخرين، ينبغى أن ندود عن عقلنا فكرة العلاقة الشخصية بين الرجل والمرأة. فالمرأة التى ابتدعتها نص امرئ القيس صارت تعبيرا عن أشواق روحية بعد أن تحولت إلى وجود شعري محض، وآلت بالتالى إلى مشغلة روحية خالصة.

كان امرؤ القيس مستغرقا فى بناء ما يشبه حلما خلال بنائه لرمز المرأة، غير أن هذا الحلم الطويل تخللته لحظات إفاقة كاد هذا الحلم فيها أن يفلت من وعى الأنثى. يظهر ذلك فى الأبيات التى يخاطب فيها الشاعر فاطمة:

ويوما على ظهر الكشيب تعذرت

على وآلت حلفسة لم تحلل

أفأظم مهلا بعض هذا التمدل
وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجمل
أعرك منى أن حبك قاتلى
وأنتك مهما تأمرى القلب يفعل

وإن تك قد ساءتلك منى خليفة
فلسلى ثيابى من ثيابك تنسل
وما ذرفت عيناك إلا لتضربى
بهميك فى أعشار قلب مقتل

تمكس هذه الأبيات رؤية معاكسة، تقريبا، لكل ما ألح عليه الشاعر فى سائر غزله. يتغلب فى هذه الأبيات معنى الشح والانقباض والكف عن العطاء. ومن الجدير بالملاحظة أن تغير أسماء النساء يأتى أحيانا معبرا عن الانتقال بين حالات وجودية مختلفة. إن الحالة الوجودية المرتبطة بألم الحويرث وأم الرباب تختلف عن الحالة المرتبطة بفاطمة، ويصدق ذلك على سائر الأسماء.

إن لحظة الإفاقة من الحلم تعد تذكيرا أو صدى لمعنى الجذب والوحشة اللذين أثارهما وقوف الشاعر على الطفل، على حين أن الحلم بالخصومة من خلال الغزل يعد تذكيرا أو نموا، بمعنى مقاومة الجذب، الذى أثاره النص أيضا فى الوقوف على الطفل من خلال الإشارة إلى حب الفلفل ووجه التعبير الأخرى.

يمثل خطاب الغزل عند امرئ القيس حلما طويلا تخللته لحظات إفاقة يسيرة. غير أن هذا الحلم ينقطع انقطاعا مهد له النص حين ألح على فكرة أن «خصوم» الشاعر، أو بالأحرى خصوم أحلامه، يصرون إصرارا لافتا للنظر على إخراج «الأنثى» من حلمها المثالى. إن خصم امرئ القيس «ألوى» أى شديد الخصومة، ولا يكف عن نصيح الشاعر بترك أحلامه، فهو فى نصحه «غير مؤئل». غير أن الشاعر، رغم ما ذكره من مقابلة عناد خصومه بالتصميم على التمسك بحلمه «وليس فؤادى عن هواك بمنسل»، يفشل فى استئناف حلمه، فهذه الأبيات يعقها قول الشاعر:

يكر هذا الصباح / الحلم على الليل ويده عن طريق
الفرس، وهو كائن شعري ينقض الليل نقضاً. إنه المعادل
الموضوعي للمعاكس لليل. كانت سمة الليل الرئيسية أنه
جائم لا يريم، لا تتحرك نجومه، فهي مرة عقلت «بأمراس
كتان إلى صم جندل» ومرة «بكل مغار الفتل شدت يذبل».
أما الفرس فإن الشاعر يقدمه قائلاً:

مكر مفر مقبل مدبر معا

كجلمود صخر حطه السيل من عل

إن السرعة الفائقة لهذا الفرس تصارع بقاء الليل الذي
قاسى منه الشاعر. أما الإحساس بهزيمة «الأنا» و«انكسارها»
في أبيات الليل، فإن النص يجابهها بالحلم بهذا الفرس
الغرافي المنتصر:

كميت يزل اللبد عن حال مسته

كما زلت الصفواء بالمتنزل

على الذبل جيشاش كأن اهتزامه

إذا جاش فيه حميه غلى مرجل

مسح إذا ما السابحات على الونى

أثرن الغسبار بالكديد المركل

يزل الغلام الخف عن صهواته

ويلوى بأثواب العنيف المشقل

دبر كخذروف الوليد أمره

تتابع كفيه بخيط موصل

له أيطلا طي وساقا نعامة

وارحاء سرحان وتقريب تنفل

ولذا كان الليل قد تجسد في صورة كائن ضخم لا أول
له ولا آخر في قول الشاعر «فقلت له لما تمطى...»، فإن هذا
الفرس «هيكلي» و«ضليعي». ويدو أن الشاعر سلب من الليل
قوته وأضافها للفرس، إذ من الملاحظ أن الشاعر أخذ صلابته
«صم جندل» وأضافها إلى الفرس في قوله «كجلمود
صخر»، و«الصفواء» وفي «مداك عروس» و«صلاية حنظل»
حين قال بعد ذلك:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

على بأنواع الهموم لببتلى

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فيالك من ليل كأن نجومه

يكل مغار الفتل شدت يذبل

كأن الشريا عقلت في مصامها

بأمراس كتان إلى صم جندل

لم تخرج «الأنا» في هذه الأبيات من حلمها الحافل
فحسب، بل دخلت في مشهد مناقض للحلم، من حيث
كان هذا الليل أشبه شيء بالكابوس. يظهر طابع الكابوس على
وجه الخصوص في تشخيص الليل وجعله شبيها بكائن
خرافي يهاجم الشاعر ويحشم عليه. لقد جعل النص لهذا
الليل صلبا يتمطى به، كما جعل له «أعجازا» و«كلكلا».
بدا هذا الليل الكابوس في كلام الشاعر سرمدياً لا نهاية له،
يريد الشاعر أن يقيق منه دون جدوى: «ألا أيها الليل الطويل
ألا انجلي». ورغم أن الشاعر يعاني من هذا الكابوس معاناة
هائلة، فإن الإفاقة منه تعني معاينة الواقع الذي لا يقبل عن
الليل إثارة لهموم الشاعر: «وما الإصباح منك بأمثل»

يبد أن هذا الليل الطويل الذي لا ينجلي، ينكشف فجأة
عن الصباح^(٢٠)، لكن هذا الصباح ليس هو الذي ذكره
الشاعر في قوله «وما الإصباح منك بأمثل». إنه صباح آخر
يختلف عن الصباح الواقعي؛ إنه صباح يناهض به النص
كابوس الليل. إن الدخول في هذا الصباح دخول في حلم
آخر يكمل حلم المرأة أو يتكامل معه. والتأكيد على التناقض
بين الليل وهذا الصباح واضح في قول الشاعر «وقد
أعندى»، ثم التثنية على ذلك بقوله «والطير في وكناتها»:

وقد أعندى والطير في وكناتها

بمنجرد قيد الأوابد هيكل

هذه الأبيات إشارات متناغمة إلى «عصارة الحناء» و«عذارى في ملاء مزبل» و«الجزع المفصل بينه». هناك عناية واضحة بالألوان البراقة، وهي من أكثر الأمور إثارة للإحساس بالجمال في الشعر الجاهلي.

كما يلتفت النظر في هذه الأبيات الإشارة للطفولة في قول الشاعر «بجيد معم في العشيرة مخول»، وكان قبل ذلك قد ذكر الطفل واللعب في قوله في وصف الفرس وسرعة جريه «دريز كخزروف الوليد». تمثل الإشارة للطفولة ملمحاً آخر من ملامح الربط بين خطاب الفرس وخطاب المرأة، فقد لاحظنا قبل ذلك مدى الارتباط بين تصور المرأة وتصور الطفولة في خطاب الغزل.

يقول الشاعر بعد ذلك عن الفرس:

فألحقنا بالهاديات ودونه

جواحرها في صرة لم تنزبل

فعمادى عداء بين ثور ونعجة

دراكا ولم ينضح بماء فيفعل

تنصهر قوة الفرس وانتصاره، اللذين جسدهما النص في هذين البيتين، مع الإحساس بالجمال ومع إيحاءات الطفولة، بحيث يصبح الفرس موضوعاً تتعاقب فيه أحاسيس الخير والجمال والبطولة. يضاف إلى ذلك أن أحاسيس الخير الوفير التي عبر عنها الشاعر في خطاب الغزل تتجسد في خطاب الفرس بعد الأبيات السابقة مباشرة:

فظل طهاة اللحم من بين متضج

صفيف شواء أو قدير معجل

إن الخير الذي جلبه هذا الفرس يذكّرنا بالإحساس بالوفرة الذي عبر عنه الشاعر بصورة مختلفة في خطاب الغزل. إن قول الشاعر «صفيف شواء أو قدير معجل» ليس مجرد تقرير عن أصناف الطعام، بل يتوجه النص في هذا التعبير عن رغبة في الإشارة إلى تنوع الخير الذي جلبه هذا الفرس ووفرته. يتصل بهذه الدلالة أيضاً وصف الفرس قبل ذلك بأنه «دريز»، فالفرس بمقتضى هذه الكلمة يدر بالجري كما تدر الناقة اللبن. لذلك كله، لم يكن غريباً أن ينهي الشاعر خطاب الفرس قائلاً:

كأن على المتنين منه إذا انتحى

مداك عروس أو صلاية حنظل

فهذه جميعاً وجوه من التعبير عن صلاية الفرس، أراد لها الشاعر أن تنافس الصلاية التي ارتبطت بالليل في قوله «صم جندل» وفي قوله «يذبل».

وقد حول النص الفرس إلى قوة أسطورية، فتجمعت فيه صلاية الصخور وقوة اندفاع السيل: «حطه السيل من عل». وتتجلى أسطورية الوجود الشعري للفرس في استيعابه للطاقة الكامنة في كل الموجودات، فلهذا الفرس «أبطلا ظبي» كما أن له «ساقاً نعامة» وأيضاً له «إرخاء سرحان» و«تقريب تنفل». إن قوى الطبيعة من جماد وحيوان تنسرب في هذا الفرس الهائل، وتصبح قوتها جزءاً من قوته. ويبدو أن إلحاح الشاعر على الربط بين هذا الكائن الخرافي والماء قصد به مجابهة البحر الذي ارتبط بالليل في قول الشاعر «وليل كموج البحر»، فقد ذكر الشاعر الماء في خطاب الفرس في قوله «حطه السيل» وفي «كما زلت الصفواء بالمتنزل» وفي «مسح» وفي تشبيه جيشان الفرس بجيشان قدور تغلى بالماء «كأن اهترامه إذا جاش فيه غلى مرجل».

وإذا كانت العلاقة بين الفرس والليل هي علاقة تناقض وصراع، فإن لخطاب الفرس علاقة انساق مع خطاب المرأة. يقول النص عن هذا الفرس إنه:

كأن على المتنين منه إذا انتحى

مداك عروس أو صلاية حنظل

كأن دماء الهاديات ينحمره

عصارة حناء بشيب مرجل

فعن لنا سرب كأن نعاجه

عذارى دوار في ملاء مذيبل

فأدبرن كالجزع المفصل بينه

بجيد معم في العشيرة مخول

يشير النص من خلال هذه الأبيات إحساساً غير خفي بالجمال، سواء في وصف الفرس أو سرب النعاج. لدينا في

ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه

متى ما ترق العين فيه تسفل

فبات عليه سرجه ولجامه

وبات بمعنى قائماً غير مرسل

إن استغراق الشاعر فى تأمل هذا الفرس هو استغراق فى تأمل تجسيد حى لمعانى الجمال والخير والقوة والانتصار. لقد تحول الفرس بمقتضى كلام امرئ القيس إلى لحظة جمالية أراد أن يستبقها فى وعيه وأن يطيل التأمل فيها. تظهر هذه الرغبة فى استبقاء هذه اللحظة فى تكرار كلمة «بات». يريد الشاعر أن يديم النظر فى هذا الوجود الجمالى الذى ابتدئته الكلمة الشعرية. وقد أشار عدنان حيدر فى تحليله إلى أن الفرس يتحول على يد امرئ القيس إلى وثن معبود (٢١).

يتضح من هذا كله أن الفرس نقيض الليل، ولا ينبغي أن ننسى فى هذا السياق إلحاح الشاعر، فى بداية خطابه عن الفرس، على دلالة النهار فى قوله «وقد أغتدى والطير فى وكناتها». إن الفرس نقيض الليل من جهتين، فهو نقيضه أولاً من جهة ارتباطه بالصباح الباكر، وثانياً من جهة دلالة على القوة والانتصار، على حين أن الأنا الشعرية فى خطاب الليل كانت تعاني من الضعف والانكسار والهزيمة.

وتختلف الإشارة إلى الغدو فى قول الشاعر «وقد أغتدى...» عنها فى قوله «كأنى غداة البين»، التى ارتبطت فى خطاب الطلل بمعنى الأسى والدمار. يكمن الاختلاف بينهما فى الاختلاف بين الواقع والحلم، فى «غداة البين» كان الشاعر مستغرقاً فى تأمل الواقع، أما فى «وقد أغتدى» فقد كان ينمى الحلم الذى بدأ فى الغزل، ثم انقطع فى كابوس الليل، ثم استأنفه الشاعر فى خطاب الفرس.

ينشق خطاب الفرس فى معلقة امرئ القيس عن الكلام عن السيل والبرق، بشكل يبدو مفاجئاً حين يقول:

أصاح ترى برقاً أريك وميضه

كلمع اليدين فى حصى مكلل

يضئ سناه أو مصابيح راهب

أمال السليط بالذبال المفلت

فعدت له وصحبتى بين ضارج

وبين العنذيب بعد ما متأملى

على قطن بالشسيم أيمن صوبه

وأيسره على الستار فيذبل

فأضحى يسح الماء حول كتيفة

يكب على الأذقان دوح الكنهبل

ومر على الفنان من نفيانه

فأنزل منه العصم من كل منزل

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة

ولا أطما إلا مشيداً بجندل

كأن ثبيراً فى عرانيين وبله

كبير أناس فى بجاد مزمل

كأن ذرا رأس المجيمر غدوة

من السيل والأغشاء فلكة مفزل

وألقي بصحراء الغبيط بماعه

نزول اليماني ذى العياب المحمل

كأن مكاكى الجواء غدية

صبحن سلافاً من رحيق مفلفل

كأن السباع فيه غرقى عشية

بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

تردد فى هذا القسم الأخير من المعلقة أصداء واضحة لسائر أقسامها. إن كل خطاب من خطابات القصيدة يتمثل بطريقة أو بأخرى فى خطاب السيل؛ بحيث يبدو القسم الأخير بمثابة تعليق نهائى أو خلاصة للمعلقة كلها. وأول ما نلاحظه فى هذا السيل أن هذا السيل العامر ينطوى على قوة هائلة تذكرنا بالفرس وما انطوى عليه من جموح.

أما العلاقة بين السيل والليل، فتظهر في الإشارة إلى الزمن؛ لأن البرق إنما يلمع ليلاً، كما أن مصباح الراهب الذي يشبه به البرق يتضمن أيضاً معنى الظلام أو الليل. ومن جهة أخرى، فإن الليل يظهر في ختام الحديث عن السيل حين ذكر الشاعر العشي في قوله «كأن السباع فيه غرقى عشية.. البيت». وتعمد العلاقة بين الليل والسيل لفظياً في ذكر «يذبل». ذكر هذا الجبل في خطاب الشاعر عن الليل حين قال إن النجوم «شدت يذبل»، وذكر مرة أخرى في خطاب السيل حين قال الشاعر إن أيسر المطر «على الستار فيذبل». إن تكرار ذكر هذا اللفظ في خطابي الليل والسيل يشبه تكرار الصوت والصدى.

وفضلاً عن ذلك، فإنه من الناحية الدلالية يتسم السيل في بدايته بمعنى الدمار الشامل والموت، فقد اقتلع الأشجار والتخيل وهدم الأبنية وأصاب الكائنات الحية بالذعر فأنزل العصم من الجبال. وكلها معان سلبية تعقد صلة دلالية بين هذا السيل الذي يهزم الحياة، والليل الذي هزم الشاعر. وقد كانت الإشارة الصريحة للموت في آخر بيت في القصيدة مرتبطة بذكر الليل، كما أسلفنا.

لكن هذا السيل ينطوى على جانب آخر رحيم، ولم تكن قسوته وعنفه إلا مظهرًا لمعنى المعاناة التي تسبق كل عمل مشر، إنه يشبه الثورة التي ظاهرها العذاب وباطنها الرحمة.

وقد ارتبط الجانب الإيجابي للسيل بظهور الصباح الذي بشر بمعاني الخصب والجمال. يظهر ذلك في تشبيه الغشاء الذي تجتمع من جراء السيل بفلكة مغزل لكثرة الألوان وتنوعها. وقد تم ذلك كله «غدوة». كان هذا الغشاء مختلف الألوان مقدمة لتكثيف الإحساس بالخصب والجمال. يقول الشارح إن هذا السيل حين نزل «أثبت الكلاً وضروب الأزهار وألوان النبات»^(٢٤)، وكل هذا مما يشير في الشعر القديم أحاسيس الخصب والجمال. وقد شبه الشاعر في هذا البيت تنوع ألوان النباتات بشباب متعددة الألوان جاء بها تاجر يمنى وبسطها على الأرض عارضاً إياها للبيع. لقد «اكتست» الأرض من جراء هذا السيل خصباً وجمالاً بعد عريها وجدها. وكان الشاعر قبل ذلك قد أشار إلى الثياب المخططة حين شبه «ثبيراً»، وقد غطاء الغشاء، بشيخ تغطى

يدو السيل قوة جارفة لا تحدها حدود. إن أيمن هذا السيل على «قطن» وأيسره على «الستار» و«يذبل». ويعلق الزوزنى قائلاً: «يصف عظم السحاب وغزارته وعموم جوده، وقوله: بالشيم، أراد: إني إنما أحكم به حدساً وتقديراً، لأنه يرى ستار ويذبل وقطن معاً»^(٢٢). أى أن هذا السيل لا حدود له في الواقع؛ لأن تخديد هذه الجبال التي يغطيها، إنما تم على سبيل التخمين، وهى على كل حال جبال متباعدة عن بعضها وبعض. السيل، إذن، قوة هائلة لا يمكن التحكم فيها ومعرفة حدودها. إن هذا المعنى يذكرنا بالفرس الذى قال عنه الشاعر إن أحداً لا يستطيع السيطرة عليه حين قرر أن الغلام يزل عن صهوته، وأنه «يلوى بأثواب العنيف المشقل». وقد جعل الشاعر من الفرس قوة مطلقة حين قال عنه إنه «قيد الأوابد».

والى جانب هذه العلاقة الدلالية العامة بين الفرس والسيل، تتحقق علاقة أسلوبية لفظية ملموسة في المعجم المشترك بين الخطابين. وأول ما نلاحظه هنا أن كلمة السيل وردت بلفظها في تشبيه الفرس: «بجلمود صخر حطه السيل من عل». كما أن المعجم الدال على الماء والمطر يظهر في تجسيد الفرس، كما بينا فيما سبق حين أشرنا إلى العلاقة بين الفرس والليل. لهذا، يرى مصطفى ناصف أن هذا السيل تولد عن الفرس:

«أهمية هذا الفرس واضحة بعد أن ساق امرؤ القيس وصف المطر عقب وصف الفرس. ذلك يعنى أن الفرس والمطر يتداخلان (...) إن فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذى يذلل لإنزال المطر ... فرس امرئ القيس لم يكده ينفصل فى تصور صاحبه عن المعاناة فى سبيل المطر»^(٢٣).

ولقد ألح الشاعر فى وصفه للفرس أيضاً على المعجم الدال على الحجارة والصخور حين ذكر «جلمود صخر» و «الصفواء» و«مداك عروس» و«صلابة حنظل»، كأنه ينحت هذا الفرس من الجبال التى ذكرها فى حديثه عن السيل، كأن الفرس منحوت من «ثبير» و«أجمير» و«قطن» و«الستار» و«يذبل»، وهى الجبال التى ورد ذكرها فى خطاب السيل.

بكساء مخطط. هناك محاولة واضحة لإشباع الدلالة على الخصب والجمال، وجعل الوعي بأحدهما وعيا بالآخر. إنهما دالتان متلازمتان فى تفكير الشاعر.

بعد أن أشبع النص الدلالة على الخصب والجمال، أعلن عن حالة الاحتفال، والنشوة العارمة التى تكافئ هذه الدلالة، حين ذكر الطيور التى بدت من فرط سعادتها فى الصباح، كما لو كانت قد شربت خمرة بعثت فيها النشاط والفرح. وقد ذكر الصباح فى هذا البيت مرتين؛ مرة فى قوله «غدية»، ومرة فى قوله «صبحن»، أى شربن الخمر فى الصباح. إن كثافة الإحساس بالدمار المرتبط بالليل، يقابلها فى القسم الأخير من القصيدة تكثيف الإحساس بالخير والجمال، مرتبطا بالغدو مرة، وبالصباح مرة أخرى.

ليس بخاف أن سبك الدلالة على الجمال مع الدلالة على الخصب وجعلهما نسيجا واحدا متداخلا الخيوط، يمثل رابطة بين خطاب السيل وخطاب الغزل، الذى يبتنا فيما سبق كيف عبر النص من خلاله عن هذه الفكرة بطرق وأساليب متعددة.

ويلاحظ أن الإشارة إلى الراهب فى الخطابين هى الظاهرة المحددة التى تربط بينهما. ارتبطت المرأة بوصفها كائنا شعريا ينطوى على معانى الخير والجمال بمعنى الضوء والنور، حين شبه الشاعر إضاءتها للظلام «بمنارة ممسى راهب متبتل». وقد كان هذا أيضا حال البرق، بشاره المطر، الذى شبه التمتع به «بمصاييح راهب».

غير أن الشاعر لم ينف قصيدته بالبيت الذى تطرب فيه طيور الصباح بجمال الوجود وخصبه فتغرد ثملة بخمر الصباح. لقد كان هذا البيت جديرا أن يكون نهاية متفائلة للمعلقة، لولا أن الشاعر الجاهلى لا يقنع عادة بالمعنى البسيط الذى يرمخ دلالة واحدة، بل يحيل، فى الغالب، إلى التركيب. لم يكتف الشاعر بهذا البيت، بل أضاف بيتا ذا دلالة مركبة. بعد الصباح الذى طربت له الطيور، يأتى الليل أو العشى، حاملا معه دلالات تناوش دلالات الغدو والصباح، ففيه نرى السباح غرقى فى السيل: «كأن السباح فيه غرقى عشية». يحل الليل فيحل معه مشهد الموت مثلا فى السباح

الغرقى وقد تبعثرت جثثها فى أرجاء السيل القصوى. لكن جثث السباح، وقد اختلطت بالطين، بدت فى عين الشاعر مثل أنبايش العنصل، أى جذور البصل. إن الدلالة الجوهرية التى أهتمت الشاعر فى عتاق قصيدته هى خلط فكرة الموت التى تثيرها جثث السباح التى ماتت غرقا فى السيل، بفكرة الحياة التى تثيرها الإشارة إلى نبات البصل. والنباتات، كما لاحظنا فيما تقدم، ترتبط بمعنى الخصوبة والحياة، وبخاصة فى خطايب النسيب والغزل. بل إن النص لم يكتف بذكر النبات، فعين الجذور على وجه التحديد. إن الشاعر مهتم بالجذور لأنها تحمل إحياء قويا بالحياة، فالجذور هى التى تعد النبات بأسباب الحياة. الجذور هى الجزء الخفى من النبات الذى يكمن فيه سر الحياة.

كانت الإشارة إلى الليل، فيما سبق، واضحة الدلالة على معانى الموت والانكسار. بيد أنها فى آخر بيت فى القصيدة ارتبطت بفكرتى الموت، متمثلة فى جثث السباح الغرقى، والحياة متمثلة فى جذور النبات.

من الممكن أن نؤول ذلك بأن النص ينتهى إلى نوع من التشكيك فى المعانى الثابتة مفضلا الرؤية الملتبسة. يريد النص أن يشككنا فى ارتباط الليل بالشر، ومن ثم فى ارتباط النهار بالخير. ليست هناك دلالة واحدة ثابتة للموضوع الواحد. يكاد البيت الأخير فى المعلقة أن يفكك القصيدة كلها.

*

يحتوى خطاب السيل فى ختام معلقته على دلالتى الحياة والموت، أو النهار والليل، دون تغليب دلالة على أخرى، على عكس خطابات الغزل والليل والفرس التى سيطرت على كل منها دلالة واحدة، كان لها الغلبة على ما عداها. وبذلك، يكون آخر أقسام القصيدة مشابها، إلى حد بعيد، أول أقسامها، أى قسم النسيب، ففيه أثار الشاعر فكرة الخراب والجذب من جهة، وفكرة الحياة من جهة أخرى.

يتخذ هذا التشابه بين خطايب النسيب والسيل مظهرا أسلوبيا إلى جانب ما أشرنا إليه من تشابه دلالى عام. يبدأ خطاب السيل ببدء من الشاعر لصاحبه: «أصاح ترى برقاً....»، كما بدأ خطاب النسيب ببدء من الشاعر لصاحبه:

في البيت الأول تألف وتناقض. فيه تألف بين ذكر الغداة، أى الصباح، وذكر السمرات وحب الحنظل. وفيه تناقض بين الغداة والبين، أى الفراق والجذب. ويتضمن البيت الثانى أيضا تألفاً وتناقضاً. ففيه تألف بين العشى، أى الليل وما يرتبط به من معان سلبية، وذكر الموت. وفيه تناقض بين العشى وذكر جذور النبات. هناك، إذن، تماثل بين أول أقسام القصيدة وآخر أقسامها، من حيث الدلالة الرمزية العامة ومن حيث الأسلوب والتكوين.

بدأ امرؤ القيس معلقته بخطاب النسيب الذى تضمن فكرتى الموت والحياة، ثم انتقل إلى خطاب الغزل الذى نمت من خلاله فكرة الحياة بصور مختلفة، بينما تضائل إلى حد بعيد صوت الدمار والجذب، الذى لم نسمعه إلا خافتاً فى حديث الشاعر مع فاطمة. بيد أن الشاعر، بعد ذلك، انتقل إلى الحديث عن الليل، الذى يعد صدى لمعنى الموت الذى تمثل فى النسيب. ثم عاد الشاعر إلى الجانب الإيجابى فى النسيب حين تعامل مع الفرس الذى يعد نقيضاً لليل. وينتهى النص بخطاب السيل الذى تمثلت فيه دلالتنا الحياة والموت بحيث سمعنا فيه أصداء واضحة لأصوات القصيدة المختلفة. وقد بينا التماثل القوى بين خطاب النسيب فى مفتتح المعلقة وخطاب السيل فى ختامها. إن هذا الشكل قد يغرى بالقول بأن القصيدة تتخذ شكلاً دائرياً محكماً عاد فيه الشاعر من حيث بدأ. على أن هذا الشكل المحكم ينطوى على مفارقة، لأنه مع إحكامه هذا لا يثبت دلالة بعينها، بل إنه، فى الغالب يسمى إلى تثبيت عدم التثبيت. إن النص فى مجمله ضد الإيديولوجيا الثابتة، أى ضد التعلق بفكرة واحدة عن الموضوع الواحد. ظهر ذلك، على وجه الخصوص، فى تعامل النص مع الليل والنهار، إذ يبدو فى لحظة من اللحظات أن النص يحاول ترسيخ الارتباط بين الشر والليل من جهة، والخير والنهار من جهة أخرى. لكنه فى آخر ريت فى القصيدة بفكك هذا التثبيت تفكيكاً واضحاً حين يجعل الليل مصاحباً للموت والحياة فى آن، بحيث يدعونا إلى أن نعيد النظر فى موقفنا من الليل، ويدعونا بالتالى إلى أن نعيد النظر فى نقيضه، أى النهار.

«قفا نبك...»، كما أشار النسيب إلى الصحاب فى قول الشاعر «وقوفا بها صحى... يقولون...»، على حين أن هؤلاء الصحاب لم يعد لهم وجود فيما بعد النسيب إلا حين بدأ خطاب السيل. ويلاحظ أيضاً أن خطابى النسيب والسيل يتمان فى الزمن الحاضر، بينما يتم باقى الخطابات فى الزمن الماضى. أما التشابه الثالث فيتجلى فى إشارة خطاب السيل إلى حب الفلفل، أو بالأحرى التذكير بحب الفلفل فى قول الشاعر عن الطيور أنهم صبحن سلافاً من رحيق «مفلفل». وقد أتى رحيق الفلفل فى سياق دلالى متسق مع الدلالة الرمزية لحب الفلفل.

وأخيراً، فإن ثمة تشابهاً شكلياً بين خطابى النسيب والسيل. يظهر هذا التشابه فى أن الدلالة على معانى الموت والدمار تأتى على مستوى المحاكاة والتقرير. فالشاعر يبكى على الأطلال الخربة ويحزن لفراق الأحبة ولما يثيره مشهد المكان الذى سكنته الوحوش بعد أن كان عامراً بساكنيه من البشر. وعلى النحو نفسه، فإن الدمار الذى يحدثه السيل يأتى على سبيل المحاكاة وتقرير الأمر الواقع، فالسيل يدمر مظاهر الحياة المختلفة ويفزع الأحياء التى نفر من وجهه. أى أن الدلالة على المعنى السلبي تأتى فى الخطابين على سبيل الحكاية وتقرير الأمر الواقع. أما الدلالة على المعانى الإيجابية فتأتى على مستوى الرمز والخيال والحلم. نتجسد فكرة الحياة فى قسم النسيب من خلال تشبيه بحر الآرام بحب الفلفل، ومن خلال تشبيه الشاعر لنفسه، حال وقوفه لحظة مفارقة الحبيبة للمكان، برجل يستخرج حب الحنظل. وعلى النهج نفسه، تأتى الدلالة على الحياة والخصب فى خطاب السيل من خلال تشبيه «نير» بكبير أناس فى بجاد مزمل، وتشبيه رأس المجيمر بفلكة مغزل وتشبيه أنواع النبات والكأ فى اختلاف ألوانها بنبات بسطها تاجر يعنى على الأرض.

ومن وجوه التشابه الشكلى أيضاً قول الشاعر فى النسيب:

كأنى غداة البين يوم تحسملوا

لدى سمرات الحى ناقف حنظل

وقوله فى ختام خطاب السيل:

كأن السباع فيه غرقى عشة

بأرجائه القصوى أنايش عنصل

الهوامش :

- (١) مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم، مطبوعات الجامعة الليبية (دون تاريخ).
- (٢) أقرت استخدام مصطلح خطاب Discourse لما يتضمنه من معنى القواعد الكاتبة في كل موضوع من موضوعات الشعر القديم. فالشاعر القديم حين يتعامل مع موضوع تقليدي يكون بإزاء اختيارات تعبيرية عدة ترتبط بهذا الموضوع، لكنه يقتصر منها على ما يناسب الدلالة الكلية للقصيدة. أى أن الشاعر، في هذه الحالة، يستخدم قواعد خطابات الأطلال والخمر والناقة، مثلاً، بما يتلاءم مع القانون الدلالي للقصيدة التي هو بصدها. وقد عبر السيد إبراهيم عن هذه الفكرة، وإن لم يستخدم مصطلح الخطاب، في دراسته عن موضوع الحمار الوحشى. انظر: السيد إبراهيم، الرمز والفن واللغة فى القصيدة العربية القديمة: دراسة فى شعر الحمار الوحشى، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ص ٧-١٧.
- (٣) انظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقتعة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١١٧ - ٢٢٥.
- (٤) Adnan Haydar, The Mu'alliaqa of Imru' al-Qays: Its Structure and Meaning, in: Edebiyat, 1977, V 2, Number 2, pp. 227-261.
- (٥) الزوزنى، شرح المعلقات السبع، بيروت (دون تاريخ)، ص ٧-١١.
- (٦) قراءة ثانية، ص ٥٧.
- (٧) شرح المعلقات السبع، ص ١٠.
- (٨) نفسه، ص ٧.
- (٩) استخدم لطفى عبدالبديع هذا التعبير فى كتابه الشعر واللغة، القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٧٠، انظر: ص ٩٦.
- (١٠) وقد استخدمت فى تحليل المعلقة مصطلحات أخرى من مصطلحات لطفى عبد البديع، مثل «الوجود الشعرى» و«الكائنات الشعرية». فى هذه المصطلحات تظهر العناية بالأى يتنيس وجود الشئ فى الواقع بوجوده فى الشعر. عبر لطفى عبدالبديع عن أفكاره النقدية المتصلة بهذين المصطلحين فى: التركيب اللغوى للأدب، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٧٠.
- (١١) شرح المعلقات السبع، ص ١٥.
- (١٢) لم ير كمال أبو ديب دلالة المرأة على الخصوبة، بل رأى على العكس من ذلك، أن وجودها فى معلقة امرئ القيس يدل على المقم، فهو يقول: «والسيل... يلقى بإشباعاته على حركة المرأة حيث يلوح ذلك المخلوق الذى يمنح الخصب عقيماً فى القصيدة الشبقية». انظر: الرؤى المقتعة، ص ١٥٢.
- (١٣) ومن الغريب أنه يقول أيضاً: «يجب أن نؤكد مرة أخرى أنه لا توجد إشارة إلى التناسل فى أى موضع من القصيدة، سواء كان هذا التناسل بواسطة الإنسان أو بواسطة الحيوان... ولا يوجد كذلك نمو للنباتات، فالملطر لا ينبت حشائش أو يبعث خصباً».
- (١٤) انظر: الرؤى المقتعة، ص ١٨٧.
- (١٥) من الواضح أن كمال أبى ديب يستلم للمعنى السطحى الظاهر ولا يبدل جهداً كافياً فى استكشاف المعاني الرمزية المضمرّة فى تعبيرات الشاعر. ومن الملاحظ أنه أيضاً، رغم تبنيه للمصطلح النبوى، مازال يخضع للمفهوم التقليدى لوظيفة التشبيه، فهو فى كثير من الحالات لا يرى رمزية التشبيه معولاً على أن العلاقة بين المشبه والمشبّه به تكمن فى وجه الشبه بينهما. لذلك، فهو يقول عن النباتات فى معلقة امرئ القيس إنها تستخدم «كشئ يدرك بالحواس، وبشكل عناصر تساعد على الحدة الحسية، لهذا السبب لا يصبح لها وظيفة رمزية. إن الشاعر يستخدم النباتات ليقارنها بجمال جسد المرأة وجاذبيته الحسية». انظر: الرؤى المقتعة، ص ١٩٦.
- (١٦) الشبق معنى ظاهر فى معلقة امرئ القيس ولا يحتاج إلى تحليل نبوى أو غير نبوى لاكتشافه. ومن الواضح أن كلمة شبق استخدمت بدلاً لمصطلح غزل، دون إضافة حقيقة للمفهوم القديم، أعنى مفهوم وصف جمال المرأة وصفاً حسياً.
- (١٧) شرح المعلقات السبع، ص ١٨.
- (١٨) نفسه، ص ٢١.
- (١٩) يرتبط الماء بمعنى الطهر فى القرآن الكريم، قال تعالى: «وهو الذى أرسل الرياح بشرى بين يدي رحمته وأزّلنا من السماء ماء طهوراً» (الفرقان آية ٤٨)، وقال تعالى: «إذ يغشيكم النعاس أمنة منه وينزل عليكم من السماء ماء ليطهركم به ويذهب عنكم رجز الشيطان وليربط على قلوبكم ويثبت به الأقدام» (الأنفال، آية ١١).
- (٢٠) شرح المعلقات السبع، ص ٢٧.
- (٢١) أقرت رواية البيت على هذا النحو لأنها أكثر اتساقاً مع دلالة المرأة على معنى الخصب. أما الرواية الأخرى فنصها: «مصرّت بقودى رأسها فضايلت على هضم الكشح ربا المخلط».
- (٢٢) شرح المعلقات السبع، ص ٢٦.
- (٢٣) نفسه، ص ٢٨.
- (٢٤) نفسه، ص ٣٠.

(٢٠) رأيت أن أسقط الأبيات الأربعة التي تلى خطاب الليل لأنها تقطع التعاقب بين حديث الشاعر عن الليل ثم حديثه عن الصباح الباكر في قوله «وقد أغتدى والظير في وكناتها»، وهو تعاقب دال. وإسقاط هذه الأبيات له ما يبرره من كلام العلماء عن رواية القصيدة. يقول الزوزنى: «لم يرو جمهور الأئمة هذه الأبيات الأربعة في هذه القصيدة وزعموا أنها لتأبط شراء». انظر: شرح المعلقات السبع، ص ٣٧.

كما يقول صاحب شرح المعلقات المشر: «قوله: وقربة أقوام.... إلخ، هذا البيت والثلاثة التي بعده، رواها الأصمعي وأبو حنيفة الدينوري وابن قتيبة لتأبط شراء، وخالفهم السكري، فزعم أنها لامرئ القيس، وأدرجها في مملته، وأغتر بذلك بعض الرواة، فمنهم الخطيب التبريزي ومحمد بن الخطاب في جمهورته، وهي أنب بضم اللس والصلوك لا بكلام الملوك». انظر: شرح المعلقات العشر للشيخ أحمد الشقيطي، بيروت، دار الأندلسي (دون تاريخ)، ص ٨٦.

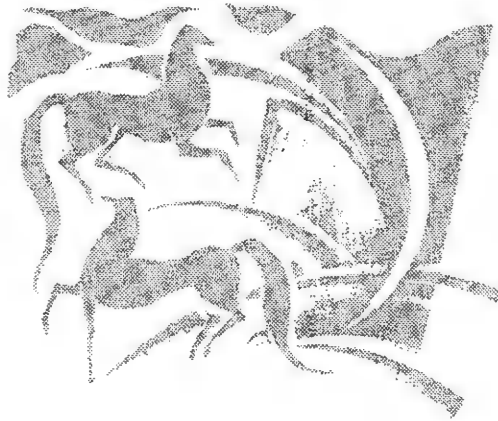
(٢١) انظر: The Mu'allafa of Imru' al-Qays, p. 250.

(٢٢) شرح المعلقات السبع، ص ٥٢.

(٢٣) قراءة ثانية، ص ٨٠.

(٢٤) الارتباط بين النباتات المختلفة الألوان ومعاني الخصب والجمال واضح في قوله تعالى: «ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفا ألوانها ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود» (فاطر، آية ٢٧).

وقد ذكرت قبل ذلك أن اختلاف الألوان وتنوعها من أكثر الأشياء إثارة للإحساس بالجمال في الشعر القديم.



بعض ملامح

معالجة «العاطفة»

في ديوان الأعراس

ك. د. الجليس *

ذلك - أن يوسع من إدراك القارئ لكلتا الشاعرتين، من خلال التنبص النافذ في جذورهما، وعلى نحو أكثر مباشرة توضيح التقليد الأدبي والتقنيات الشعرية التي استخدمتها كل منهما.

والتأمل المتعمق في هذا النمط ضروري لإدراك الشعر العربي القديم، الذي ينتمى إلى تراث محكم الترابط على نحو غير معهود - كلياً - بالنسبة إلى الغرب. والمشكلة - في أبسط صياغاتها - تكمن في أن من يفهمون ما يقوله الشعراء لا تزال لديهم صعوبة في إدراك لماذا يقولونه. والمسألة - بالطبع - ليست جديدة، وقد أنجز الكثير من العمل عليها. ومن المفترض - هنا - الإضافة إلى هذا العمل، بدراسة بعض مقطوعات «العاطفة / التقليد» ذات العلاقة المتبادلة، في أعمال شاعر منفرد. ولا يمكن تطبيق نتائج مثل هذه الدراسة المحدودة - إلا بالتقدير الاستقرائي الخطر - على أي مؤلف آخر؛ إلا أن التعميمات في هذا المجال، التي تعتمد على أي شيء آخر سوى الدراسات التفصيلية للشعراء الأفراد، هي - على النحو نفسه - بلا قيمة حقيقية.

لم يطرح الارتباط الدقيق بين الشعر والعاطفة مشكلة يمكن - من خلال تحليلها - أن تقدم حلاً «صائباً» وحيداً. ومن الممكن قبول تعميمات من نمط «العاطفة المستعادة في هدوء» ضمن بعض السياقات، لكن - في أفضل الأحوال - نمة الشك فيما إذا كان من الواجب اعتبار هذه التعميمات موضوعية أو ذاتية، وصفية أو إرشادية. والرأي المقبول - على نحو عام - يكمن في أن الارتباط قائم، وأنه - وإن لم يكن مطرداً - فهو حميمي. ولربما يختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، ولربما حدث التغير على نحو أكثر عمومية - داخل الحضارة الواحدة، فتظهر أنماط مختلفة من التعبير الشعري، وتنتظر، ليتم التخلي عنها. وبصورة واضحة، لا بد من تنوع أكبر ضمن سياقات الحضارات المختلفة. وقد يكون تحقيق هذه الاختلافات مفيداً، إذا ما تم بإدراك لحدوده. ولم يكن متوقفاً من تحليل «سوينبرن» أبيات «سافو» الموجهة إلى «أليس» أن يقدم أساساً لإجابة عن سؤال حول العلاقة الجوهرية بين الشعر والعاطفة. ويمكن له - مع

* ترجمة: رفعت سلام، شاعر وناقد مصري.

في مرحلة مبكرة - افتراضا - من تطور الشعر العربي، تم الارتقاء بالحب - أو التقليل منه - إلى صدر القصيدة. وطالما أن الحب هو الذي يقدم المنطلقات الشعورية الأكثر وضوحا للشعر، فقد يكون من المناسب أن نبدأ بتناوله في مناقشتنا الحالية. ويتبع شعر الأعشى تقليد مرحلته في صياغة أبيات الهجاء والحرب في الزمن المضارع، والحب في الزمن الماضي. رحلت الحبيبة، وأصبحت أرض الخيام مهجورة:

- بابت سعاد وأمسى حبها رابا

وأحدث النأي لى شوقا وأوصابا^(٤)

.....

شطت على ذى هووى أن تزارا

- وبانت بها غربات النوى

وبدلت شوقا بها وإذكارا^(٥)

- غشيت لليلى ليلى خدورا

وطالبتها ونذرت النذورا

- وبانت وقد أورثت فى الفؤا

د صدعا على نأبها مستطيرا^(٦)

- لمشاء دار عفا رسمها

فما إن تبين أسطارها

وربع الفؤاد لعرفانها

وهاجت على النفس أذكارها

- ديار لمشاء حلت بها

فقد باعدت منكمو دارها^(٧)

- لمشاء دار قد تعفت طولها

عفتها نضيدات الصبا فمسيلها^(٨)

ويمكن الادعاء أن هذا التقليد - الموجود، بالطبع، على امتداد الشعر العربي القديم - يفتقر إلى الدلالة الشعورية الحقيقية، وأن الاختلافات الدقيقة الأخرى فى المعنى - مثل السخرية - تستوجب الملاحظة. ويمكن أن يصدق الحكم الأخير على مرحلة متأخرة، إلا أنه لا يبدو أن ثمة شواهد عليه عند الأعشى. ولابد من تأكيد أن التقليد استهلالى؛ حيث لا يقدم تعبيرا أنيا عن عاطفة شخصية أثارها حدث خاص، بل يستخدم كمقدمة درامية ترسي توجهها قد يتدعم أو يتغير فى بقية القصيدة. فالتوجه الذى يمليه الفراق لابد - على مايفترض - أن يكون توجهها للحزن. ويختلف المحتوى

والشاعر الذى تعنى به هذه المقالة هو الأعشى ميمون بن قيس، الذى يقع تاريخ وفاته بعد سنوات من الهجرة^(١)، ويندرج - عموما - ضمن الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية، والتوجهات التى يتبناها يمكن اعتبارها - من زوايا عدة - نموذجية بالقياس إلى الشعر الجاهلى عامة. ومع ذلك، فالدليل على هذه المسألة الأخيرة - أو نقيضه المقحم - لابد أن يستند إلى دراسات أخرى، وهو مالا يتصل - على نحو مباشر - بدراستنا هذه. وهنا، لابد من ذكر مسألة عامة واحدة - باختصار - فيما يتصل بديوانه. فبراهين الجدل الهوميرى - التى قدمها طه حسين فى كتابه (فى الشعر الجاهلى)، لتشير الشكوك فى أصالة الشعر الجاهلى - تتسم بمشروعية محدودة، ولا تحتاج المناقشة التى أثارها إلى أن نجعلها من جديد. ومع ذلك، فحتى لو كان من المقبول أن التعميمات المتعلقة بانتحال هذا الشعر ليست صحيحة، فلا يمكن اعتبار أى بيت أو قصيدة أو ديوان فوق مستوى الشك. وفى حالة الأعشى، فإن «كاسكيل» يعتبر «الجزء الثانى كله - تقريبا - من ديوانه» نتاجا لـ «تلاميذه ومنفحيه (المسيحيين؟) المجهلين»، ويضيف قائلا: إن «الجزء الأول - أيضا - يتضمن الكثير من القصائد غير الأصلية»^(٢). ولا تحتاج هذه المشكلة إلى المناقشة التفصيلية، برغم أنه من الجدير بالملاحظة أنه لم يتم اختبار مقنع تماما للأصالة، أو - ربما - تطبيقه على هذا الشعر، وأن هذه القصائد - على نحو ما تلاحظ ماري باتسون - «إذا ما كانت قد تشوهت على يد الكتبة والناسخين طوال قرون، وهو الادعاء الموجه - كثيرا - ضد الشعر الجاهلى - فلا بد أن يكون هؤلاء الكتبة والناسخون من ذوى الذوق الشعرى الرفيع»^(٣). وفى حدود غرض المقالة الحالية، فإن الأبيات والقصائد المتحلة لو كانت قد أقحمت - عمدا - على الأعشى، آنذاك، برغم احتمالية اختلاف المحتوى العاطفى للتقاليد المستخدمة، فإن التقاليد نفسها هى - على نحو مسلم به - التقاليد ذاتها التى استخدمها. ولهذا، فمن المنطقى تفسير الإحالات إلى الأعشى - هنا - كإحالة إلى «مدرسة الأعشى»، على نحو أشمل، لكن هذه المسألة لا تؤثر - أبعد من ذلك - على هدف الدراسة.

والشطران مألوفان في الشعر العربي القديم. فهما لا يتطابقان، ولكن الشطر الثاني يستخدم - على نحو طبيعي - لتأكيد الأول - من خلال تكرار النبر. ومع ذلك، فالأعشى - هنا - لا يحاول تكرار نبر الشطر الأول، الذي يمكن أن يعطى وقعا شعوريا واضحا لفكرة «الأسير»، بل يترك مستمعيه ليوائموا بين الصورتين المتباعدين لافتداء الأسير وزاد المرحل. ولا يمكن للاستجابة الشعرية أن تكون فورية، بل لابد أن ترد بمهارة أكبر، مع إدراك الطبيعة الخيالية للبيت. يقول:

أنت سلمى هم نفسى فاذكرى

سلم لا يوجد للنفس ثمن^(١٦)

وفكرة الحب المحتضر متكررة إلى حد الابتذال، شأنها شأن ماسبق ذكره. ومع ذلك، فقد طرحنا هذه المسألة - هنا - في عمومها. أما تأثير البيت فيتحقق - جزئيا - من الانتقال من فكرة بسيطة إلى تقرير غير محدد، و- جزئيا - من التوازن الموسيقى الدقيق الناتج عن التلاعب بالنبر والنهاية الوزنية للجملة، ونمط الصوت، وموضوع الكلمة المفتاح «سلمى» و«نفس» في الشطرين. يقول:

نام الخلى وبث الليل مرتفقا

أرعى النجوم عميدا مشبثا أرقا

أسهو لهم وداعى فهى تسهرنى

بانت بقلبي وأمسى عندها غلقا^(١٧)

وبعد وصف المحبوبة، تتواصل القصيدة بتشبيه طويل يبدأ كالتالى:

كأنها درة زهراء أخرجها

غواص دارين يخشى دونها الغرقا

قد رامها حججا مذطر شاربه

حتى تسأسا يرجوها وقد خفقا

والقاعدة أن التشبيهات يجب أن تركز على نقطة شعرية، إما بتقدمها بأسلوب آخر، وإما بإيجاد تقابل يمكن أن يعمق من الشعور الأصلي. وفي كلتا الحالتين، يتقدم الشاعر إلى هدفه بصورة غير مباشرة، ليتترك للقارئ الذى إما أن يقدر كشافه الشعور المقصود، وإما أن يسقط عليه شعوره الذاتي، من خلال إدراكه صورة الشاعر. وهذا الطرح غير

الشعورى من قصيدة لأخرى، لكن يمكن كقاعدة عامة، ملاحظة أن أنماط الصوت فى هذه الأبيات التمهيدية مترتبة بعناية. وثمة نموذج واضح يقدمه حرف المد فى «بانت سعاد»، وهو نفسه الذى استخدمه هوراس فى عمله الشهير - بانت سعاد وأمسى حبلا رابا Venafranos in agros^(١٨) لتأكيد الأسف على الملهذات التى لم ينلها فى الماضى والحاضر، وعلينا الافتراض أنه الطابع نفسه الذى يريد الأعشى نقله.

وسيكون من المهم أن نستطيع تأسيس رابط بين هذا الأسف على الحب الماضى والحب غير المتحقق دائما لدى الشعراء العذريين. وإذا ماكشف ذلك - تباعا - عن تأثيره فى إسبانيا الأندلسية، فيمكن استخدام التقليد كله لتفسير ظواهر «حب القصور Courtly Love» فى أوروبا. وقد تعرضت هذه المشكلة للمناقشة كثيرا، وهى تقع - بالأساس - خارج نطاق مقالتنا هذه. فهنا، يمكن - فحسب - ملاحظة أن حلقة الربط الأولى فى السلسلة - إذا ماكانت قائمة - واهية إلى الدرجة القصوى.

ويضيف الأعشى إلى ماقدمه من الصور الاستهلالية للمفراق الأحزان التقليدية للعاشق العذرى. فحببته فتاة لن يقع فى حبها أى رجل محظوظ^(١٩)؛ فالحب يجلب له الصعوبات والذهول^(٢٠)، والهموم والأحزان^(٢١). وقلبه يفرقع مثل زجاج مكسور لا يمكن أن يلتئم^(٢٢)، ويعيش كسجين فى انتظار افتدائه^(٢٣). وفى اختياره هذه التفاصيل، لا يبدل الشاعر أى جهد بالمرّة لتحقيق أى شكل للتفرد الخيالى. بل إنه يطور فكرته عن المحب التعميس على مستوى يفترض - ولابد - أن يكون مألوفاً تماما لمستمعيه. وإذا مااستهدف ذلك التعبير عن شعور شخصى مباشر، فلا بد - إذن - من نتيجته بوصفه تعبيراً عقيماً. أما إذا ما توفر على هدف درامى، فإن حقيقة معرفة المستمعين بكيفية تطور المشهد - آنئذ - لن تضعف منه.

ومن الواضح أن الاهتمام قد تركز - فى هذه المقطوعات - على الانحراف بالشعور، أو - فى الحد الأدنى - تغيير مباشرته. يقول:

أجبير هل لأسيركم من فنادى

أم هل لطالب شقة من زاد^(٢٤)

ذلك - لئن - بالدرجة الأولى، مقاصد جنسية محضة، حيث لا يسمح بأن يسود المنصر الجنسي القصيدة. بل تم تقديمهم ليسمح للشاعر بأن يلعب دور العاشق المتحقق. وذلك - بالنسبة إلى الأعشى - جانب ثقافي، لا عاطفي، على نحو ما يمكن أن نرى في وصفه مباراة الحب الدائرية:

عَلَّقْتُهَا عَرْضًا وَعَلَقْتُ رَجُلًا
غَيْرِي وَعَلَّقْتُ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ
وَعَلَّقْتَهُ فَنَاءً مَا يَحَاوِلُهَا
مَنْ أَهْلُهَا مَيِّتٌ يَهْدِي بِهَا وَهْلُ
وَعَلَّقْتَنِي أُخْرَى مَا تَلَاثَمْنِي

فاجتمع الحب حبا كله تبلو (٢٧)

ومن زاوية التفسيرات الاجتماعية لشرح حب القصور، فمن الشائق العثور على اختلافات في النبرة - لدى الأعشى - عند الإشارة إلى المرأة الحرة والجارية. وليس غير القليل - هنا - مما يمكن تقديمه. فهو يستخدم - ربما بازدياد - كلمة «بغايا»، التي توصف بها المومسات، للإشارة إلى فتيات الرقص في القصر (٢٨)، بينما يخص فتيات العائلات الكريمة بالصفة «حرة» (٢٩). ومع ذلك، فثم إمكان محدود للاختيار بينهما - على نحو مميز. فالصياغة الأسلوبية مستمدة - جزئيا - من استخدام الأنماط التقليدية، مثل ما سبق رصده، ومن وجود عنصر درامي أساسي في الشعر العربي القديم يتحقق من خلال مجموعة من الشخصيات المخزونة، التي تستخدم في أنماط القصائد المختلفة. وتقدم قصائد الحب مشاهد يلعب أدوارها البطل الشاعر، والبطل المحبوبة، والرسول بينهما، والخدم، والوشاة، والحرس، والأزواج أحيانا. وكل هؤلاء يشار إليهم في ديوان الأعشى، وسواء ما إذا كان أي منهم له وجود فعلي أم لا - فيما عدا البطل الشاعر - فإنه أقل أهمية من الدور الذي يلعبونه في المشهد.

ويلي هذا المشهد الصورة المستمدة من تقليد الفراق. وقد يقيد مثال واحد في توضيح ذلك:

فَبَانَ بِحَسَنَاءَ بَرَاقِةَ
عَلَى أَنْ فِي الطَّرَفِ مِنْهَا فَتُورَا

المباشر هو المفضل لدى الأعشى، سواء هنا أو - كما سنشير - فيما بعد - في مقطوعات أخرى لا تستخدم التشبيه. ومن الواضح - بالطبع - أن تحويل الشعور إلى الفواص قد استخدم لتأكيد السياق الشعوري، إلا أن ذلك يظل غير واضح. وسيكون من الشائق أن نقارن بين المشاعر المستندة على التقابل بين التقاليد الشعورية لدى كل من الشعر العذري وشعر الأعشى؛ غير أن ذلك يخرج عن مجال دراستنا الحالية. وقد يكفى - هنا - أن نلاحظ الموقف العذري الأساسي، على نحو ما أورده جميل:

فلا أنا مردود بما جئت طالبا

ولا حبا فيما يبید يبید (١٨)

والشطر الثاني يجد صده عند الأعشى:

ألا يا قتل قد خلق الجديد

وحبك ما يمج وما يبید (١٩)

وبالرغم من أن الفعل الماضي قد يوفر أساسا للشعر frauendienst، ولعدم استقرار روح جميل، إلا أن التفاني اللانهائي غائب. ويقدم الشاعر نفسه كصائد؛ وإن لم تكن الطريدة بذات قيمة، فإنه يهجرها. يقول:

أقصر فكل طالب سيمل

إن لم يكن على الحبيب عول (٢٠)

قد تعلمين يا قنتبلة إذ

خان حبيب عهده وعذل

أن قد أشد الحبيل منه (٢١)

وتباهى بخدعته:

ولقد غبنت الكاعبا

ت أحظ من تخبايها (٢٢)

وبؤرة هذا الحب جنسية، بوضوح. فالشاعر يمضي كبديل لأزواج النساء (٢٣). وفتياته يلعبن مع رفاقهن (٢٤)؛ وهن رفيقات يحسن المعاملة في الصباحات المطيرة (٢٥)، وعند الركوب يضعن الوسائد للراكب (٢٦). وهؤلاء الفتيات - كما قد يلاحظ - بلا خصوصية شخصية. لكنهن - مع

مبثلة الخلق مثل المها

ة لم تر شمسا ولا زمهريرا

وتبرد برد رداء العـ

س رقرقت بالصيف فيه العبير

وتسخن ليلة لا يستطيع

نباحا بها الكلب إلا هريرا

ترى الخز تلبسه ظاهرا

وتبطن من دون ذلك الحريرا

إذا قلدت معصما يارقيـ

ن فصل بالدر فصلا نضيرا

وجلى زبرجدة فوقه

وباقوته خلت شيئا نكيرا (٣٠)

ولا تتعلق هذه الصورة بامرأة، بل بالترف، حيث الأريج
والحرير والمجوهرات والأنوثة موضوعة في مقابل عالم الحر
والبرد القاسي. ولم يكن مقصوداً لمشاعر الشاعر - بوصفه
عاشقا أن تكون حقيقية، بمعنى أنه ليس ثمة شخصية
حقيقية توجه - هذه المشاعر - إليها. بل يلعب دور البطل
العاشق، ليكون على المستمعين أن يتجهجوا له لنيله امرأة
بمثل هذه الفتنة، أو يحزنوا له على فقدته لها.

ومن الشائق ملاحظة القصيدة الأولى في ديوان الأعشى،
حيث المرأة المخاطبة لها وجود فعلى. تقول القصيدة:

يا جارتى بينى فإنك طالقـ

كذلك أمور الناس غاد وطارقة

وبينى فإن البين خبير من العصا

وألا تزال فوق رأسك باركة

وما ذاك من جرم عظيم جنيته

ولا أن تكونى جئت فينا ببائقة

وبينى حصان الفرج غير ذميعة

ومرموقة فينا كذاك وواقعة

وذوقى فتى قوم فإنى ذائق

فتاة أناس مثل ما أنت ذائقة

فقد كان في شبان قومك منكح

وفتيان هزان الطوال الغرائقة (٣١)

وهي قصيدة شخصية متميزة، لافتقارها إلى أى شعور
قوى من أى نوع - الحب، الكراهية، الازدراء، الغيرة،
الغضب، أو أى شعور آخر. وكما في القصائد غير الشخصية،
فإن الأسلوب غير توكيدي، عن عمد. والواقع أن الاختلاف
بينهما وبين القصائد غير الشخصية - حيث يؤدى الشاعر
أحد أدواره التقليدية - لا يكمن، فيما يبدو - فى الموقف ولا
فى المشاعر؛ بل فى حقيقة أن القصيدة ليست معنية -
بالدرجة الأولى - بالشاعر نفسه. وعلى نحو ما هو واضح،
فإنه هو الذى يستخدم الأمر، ويكشف عن نيته فى الزواج من
جديد. ومع ذلك، فبقية القصيدة مركزة على الزوجة المطلقة،
بصورة مباشرة، لامن خلال تقنية الوصف، التى سبق
ملاحظتها، بما يجعلها شخصية مغلوطة على أمرها فى مشهد
درامى.

ولايزيد الشاعر عن أن يعبر عن رغبته فى التغيير، وذلك
ما يربط بينه وبين الأنماط الأعم من التغيير التى يعلوها
تعاقب الليالى والنهارات؛ وهى فكرة متكررة - بأشكال
متنوعة - فى شعره، وترتبط - فى أوضح نماذجها - بإحدى
مراحل دورة الحياة للبطل الشاعر التقليدى، مرحلة العاشق
المس. يقول:

وقد قالت قتيلة إذ رأتنى

وقد لا تعدم الحسناء ذاما

أراك كبرت واستحدثت خلقا

وودعت الكواعب والمدامـ

فإن تك لمتى ياقتل أضحت

كأن على مفارقها ثغاما

.....
فـبيان دوائر الأيام يفنى

تتابع وقعها الذكر الحساما (٣٢)

والناس شتى على سجاياهم

مستوحا حافيا ومتعلا (٤٨)

وهناك كثير من مقطوعات الشعور/ التقليد عند الأعشى، التي تستحق التحليل. فهو يعرف بأنه شاعر الخمر الذي يحتفى به فى سلسلة من المشاهد الدرامية النموذجية؛ وإلا فإن تناوله يتم من خلال أوصاف عامة تسمح للقارئ بتفسيره - موضوعيا - على النحو الذى يعيل إليه. ولديه بعض الأبيات الجميلة التى تتناول الحرب والكرامية، وقصيدة يتراجع فيها عن هجاء سابق له، وتتميز بأنه لا يقدم فيها أى اعتذار شخصى، بل ملاحظات لا غير: «جاءت بى الأشياء لك» (٤٩). ودراسة كل هذه الأنماط ستمثل قفزا على حدود مقالة محدودة كهذه، لكن من الممكن لها أن تدعم ما تم استخلاصه من هذا البحث. فشر الأعشى يركز على مجموعة من التقاليد التى يفرضها مدخل شبه درامى إلى الموضوعات المختلفة التى يعالجها، ورغم أن الشاعر يبدو كأنه ينطق بلسان الشخصية *propria persona*، وهو لا يمثل شعر الذات فى الغنائية الأوروبية، بل شعر المونولوج، أو الحوار الدرامى. ولا ينتقل الشعور - عامة - على نحو مباشر، لكنه يتحد والمستمع أو يستمد المستمع من السياق. وهو ما ينطبق - بوضوح - على شعر الحب، غير أن المدخل إلى المحتوى الشعورى لفكرة ما يمكن التماسه فى معالجة الموضوعات اللاشخصية من قبيل موضوعات الزمان والمكان. وقد تكون ملائمة للتقاليد الدرامية، لكنها حين تشكل موضوعات شعرية مستقلة، فإنها تتحول - شعوريا - إلى تعميمات متماثلة.

وذلك ما يتخطى الحدود المعقولة لهذه الدراسة. وإذا كان من الضرورى - أو الممكن - تفسير ظاهرة من هذا النوع، فلا بد من استقصائها خلال دائرة واسعة من المؤلفين. ومع ذلك، فالافتراض الذى يستحق الملاحظة - هنا - هو أن القصائد الشخصية العربية المبكرة قد فقدت فى غالبيتها، لأن الرواة لم يهتموا بحفظها (٥٠). ويمكن اعتبار بقاء القصائد الشخصية المتاحة الآن محض مصادفة. لكن ذلك لا يفسر - أولا يتضمن - معالجة الشعور الشخصى فى القصائد التى وصلتنا. ويمكن طرح ملاحظتين - هنا - للبحث فيما بعد. أولا، أنه لا بد من تأكيد أن القصائد غير القبلية للأعشى،

شخصيته كرجال جسور يمضى إلى حيث لا يجرو غير، ليقدم إلى مستمعيه - مرة ثانية - نوعا من الإشباع البديل. ومع ذلك، ففى مواجهة الزمن والتغيرات التى يحدثها، ليس ثمة من دفاع إنسانى. والملاحظ أن أهمية الدور الذى يلعبه الأعشى - فى إشاراته الكثيرة إلى ذلك - تضعف، بصورة واضحة. ويمكن الاحتجاج بأنه - فى هذه السياقات - إنما يتحدث بلسان «العجوز الحكيم»، ولكن الرسالة - حتى لو كان ذلك صحيحاً - هى ما يهم المستمعين، لا المشهد الدرامى. وهى رسالة - اتساقا مع طابع بقية الشعر - عامة:

والدهر يعقب صالحا بفساد (٤٤)

لممرك ما طول هذا الزمان

على المرء لإعناء — من

يظل رجيماً لريب المنون

وللسقم فى أهله والحرز

وهالك أهل يجنون

كآخر فى قفرة لم يعجن (٤٥)

وقد تحولت تعليقات الأنا إلى تعميمات:

ولكن أرى الدهر الذى هو خاتر

إذا أصلحت كفتى عاد فأفسدا

شباب وشيب وافتقار وثروة

فلله هذا الدهر كيف ترددا (٤٦)

فالماضى قد ولى على نحو نهائى، ويستخدم الأعشى - هنا - إحدى صوره المفضلة، صورة الزجاج المهشم (٤٧). وتبدلات الحظ تقدم ما هو أقوى من الطبيعة ذاتها:

والأرض حمالة لما حمل

الله وما إن ترد ما فعلا

يوماً تراها كئيبه أودية الـ

خمس ويوما أديهما نغلا

أنسألهما الخف والبرائن والـ

حافر شتى والأعصم الوعلا

التي تتناولها، تمثل شعر التهامي Patronage فهو يكتب عن غايته من حيث هو شاعر:

وغريبة تأتي الملوك حكيمة

قد قلتها ليقال من ذا قالها (٥١)

ومن الواضح أن ذلك يؤثر - بالضرورة - في نمط الشعر؛ بحيث لا يمكن استبعاد التأثير على أنه سطحي. ولا تنتج غنائيات بندار - الموجهة إلى من يرعونه - المشاعر الشخصية نفسها لغنائيات سافو وألكايوس، وهو الشرط الذي أثر على الأعشى بالضرورة. والملاحظة الثانية أكثر إثارة للجدل. فأحد أبياته يقول:

باليتهما وجدت بي ما وجدت بها

وكان حب ووجد دام فاتفقا (٥٢)

ويفتقر التأليف المعجمي العربي إلى مستوى التقدم الذي يسمح له بالتحديد الدقيق لظلال معنى «حب» و «وجد» في سياق كهذا. ومع ذلك، فيمكن الزعم - بمعنى ما - أن «حب» لا بد أن تكون ذاتية، حيث تنطوي - بالضرورة -

على مخزون ما، فيما يشير المعنى الأولي لكلمة «وجد» - بصورة موضوعية - إلى شعور المحب. إذن، فشعر «الحب» ذاتي، عن قصد، بما يتوافق مع مذهبنا إليه في البداية؛ أما شعر «الوجد» فلا وجود له لدى الأعشى. وفي مرحلة متأخرة، تم اعتبار «الوجد» - في الاستخدام الصوفي - فقداناً للتواصل. ولا بد من تأكيد أنه ليس ثمة ارتباط ضروري بين هذه الملاحظات، لكنها تفيد - على الأقل - في افتراض أن الأعشى - وربما الشعراء العرب الأوائل عادة - كانوا يعتبرون المشاعر الشخصية - في النظر الموضوعي - أشياء لا يجب - أو لا يمكن - التواصل معها. وإذا ما كان مثل هذه النظرية أن تستند - فحسب - على - argumentum ex si- lentio، فستعتبر غير كافية. أما إذا ما أثبتتها دراسات أخرى لشعراء آحاد، فإنها سوف تساعد على تفسير ظهور تقاليد الشعر العربي المبكر. وهي التقاليد التي صيغت لإشباع ما لا بد أن يكون الشعراء قد اعتبروه حاجة عميقة. وإلى أن ظهر التقليد وتحقق إشباع الحاجة، فلم يكن بالمستطاع إدراك هذا التقليد إدراكاً كاملاً.

الهوامش:

(١) انظر: I'after 625' A.H.W. Caskell, Al-A'shā' The Encyclopedia of Islam (new edition), Vol. I (Leiden 1960); '629'.

وطبعة دار صادر (بيروت ١٩٦٦)، ص ٥.

(٢) انظر المرجع السابق.

(٣)

Structural Continuity in Poetry' Mouton & Co., 1970, p. 21.

(٤) النص الشعري للأعشى - في الاقتباسات - هو نص انتقائي، مستمد من طبعة R. Geyer (Gibb Mem. N.S. VI, London 1928)، وطبعة دار صادر (بيروت ١٩٦٦).

وأرقام القصائد مستمدة من جبير، حتى يعرف القارئ أية مقطوعات يعتبرها كاسكيل متحلة. وقد أضيفت إحالات الصفحة والبيت إلى طبعة دار صادر.

والاقتباس الحالي من 79 Geyer، ودار صادر ١ - ١٣.

(٥) ونكتفي - في ترجمتنا العربية هذه - بالإحالة إلى الطبعة العربية، طبعة دار صادر، باعتبارها المتاحة بين يدي القراء العرب - المترجم.

(٥) صادر ١ - ٨٠.

(٦) صادر ٤ - ٨٥.

(٧) صادر ٦ - ٨٩.

(٨) صادر ١ - ١٣٤.

(٩) انظر:

(١٠) صادر ٤ - ٦٢.

(١١) صادر ٢ - ١٧٣.

(١٢) صادر ١ - ٢١٤.

- (١٣) صادر ٨ - ١٩٦ .
 (١٤) صادر ١ - ٧٦ .
 (١٥) صادر ١ - ٥٠ .
 (١٦) صادر ١ - ٢١٥ .
 (١٧) صادر ١ - ١٢٤ .
 (١٨) ديوان جميل، دار صادر، (بيروت ١٩٦١)، ٩ - ١٥ .

- (١٩) صادر ١ - ٦٢ .
 (٢٠) صادر ١ - ١٧٢ .
 (٢١) صادر ٢ - ١٧٤ .
 (٢٢) صادر ١٢ - ١٦ .
 (٢٣) صادر ٤ - ٥٨ .
 (٢٤) صادر ٧ - ١١٣ .
 (٢٥) صادر ٥ - ١٤٥ .
 (٢٦) وقارون شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، طبعة محمد عبد الحميد (الطبعة الثانية ١٩٦٠) ص ٢٩٨ .
 (٢٧) صادر ١٤٥ .
 (٢٨) صادر ٥ - ١٦٧ .
 (٢٩) صادر ٤ - ١٢٦ .
 (٣٠) صادر ٦ - ٨٦ .
 (٣١) صادر ١ - ١٢٢ .
 (٣٢) صادر ٥ - ١٩٠ .
 (٣٣) صادر ٢ - ١٠٥ .
 (٣٤) صادر ٣ - ٣٠ .
 (٣٥) انظر:

The Oxford Book of Greek Verse (O.U.P. 1942) no. 118.

- (٣٦) صادر ٥ - ٢٥ .
 (٣٧) صادر ٨ - ١٦ .
 (٣٨) صادر ١٣ - ٢١ .

Propertius 4. 10. 27.

(٤٠) «إني مفكر أن الزمن، من حيث هو عملية تغير دائمة، لا يتراجع إلى الوراء. وهذه العملية - إذا ما ترجمناها إلى مصطلحات مكانية، فإنها تتحول - بصورة طبيعية تماماً - إلى رحلة». W. H. Auden, "The Quest Hero" Tolkien and the Critics . (University of Notre Dame Press, 1970) p.45.

- (٤١) صادر ٦ - ١٣٦ .
 (٤٢) صادر ٥ - ٨٧، ٤ - ٤٧ .
 (٤٣) صادر ١٣ - ١٠٦ .
 (٤٤) صادر ١٠ - ٥١ .
 (٤٥) صادر ١٠ - ٥١ .
 (٤٦) صادر ٣ - ٤٥ .
 (٤٧) صادر ٣ - ٢٠٥٨، ٤، ١٢٧ - ١٦ .

- (٤٨) صادر ٣ - ١٧٠ .
 (٤٩) صادر ٦ - ١٠٣ .
 (٥٠) انظر:

Bateson, op. cit., p. 35.

- (٥١) صادر ١ - ١٥١ .
 (٥٢) صادر ٣ - ١٢٤ .

قراءة في رائية عمر بن أبي (بيعة)

عادل سليمان جمال*

وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الأدب العربي. فإذا قبلنا أن نظرة العرب لكتاب الشعر كانت نظرة موازنة ومقابلة، فلا شك أننا سنجد ضرباً من التشابه بين (كتاب الشعر) و الشعر العربي في بعض مناحيه. فمثلاً، يتناول (كتاب الشعر) - فيما يتناول - بالتحليل المأساة Tragedy والشعر الملحمي Epic poetry ويخلو الشعر العربي القديم من هذين الفنين حسب تحليل أرسطو لهما، ولكن الشعر العربي ليس خلواً من الشعر القصصي الذي يمت إلى شعر الملاحم بصلة قوية ولو من ناحية الشكل. وفي شعر الملاحم - وهو قصصي الطابع - نجد موضوعين متميزين: وهما شعر البطولة وشعر الحب، وكلاهما شائع في الشعر العربي منذ أقدم عصوره.

وسوف يحاول هذا المقال أن يوضح أن هذين الفرعين من الشعر الملحمي متأصلان في الشعر العربي (وإن كانا من الواضح بمكان، ولكن لم نعتد أن ننظر إليهما على أنهما يمتان إلى شعر الملاحم بصلة)، وأن خصائصهما المميزة، كما شرحها أرسطو ونقاد الغرب من بعد، متوافرة بطواعها القصصية في الشعر العربي، خاصة في رائية عمر التي سأتناولها بالتفصيل مقارنة بينها وبين بعض الشعر القصصي

أسهم العرب في نقل التراث الإغريقي مساهمة يدين لها العالم الأوروبي؛ إذ من خلال ترجمة هذا التراث من العربية إلى اللاتينية اطلع الأوروبيون على الثقافة اليونانية وارتكزت عليها نهضتهم الفكرية والأدبية^(١). ولكن هذه المساهمة في النقل غطت إلى حد ما على ما ساهم به العرب أنفسهم خلقاً وابتداعاً في مجالات الأدب. فقد اعتبر ما كتبه العرب عن كتاب أرسطو (POETICS) مجرد تعليق عليه أو تلخيص له، وأى خروج عن النص كان، لا جرم، تشويهاً له أو سوء فهم، على أقل تقدير^(٢).

ولكن من المحقق أن فلاسفة العرب ونقادهم اهتموا في (كتاب الشعر) لأرسطو بالوسائل والمعايير الفنية المطابقة لأدبهم أو المشابهة له، فليست أعمالهم - إذن - مجرد ترجمة، وإنما إيجاد نوع من «التوافق» بين الفكر اليوناني والأدب العربي^(٣)، وذلك ما بين لما حدث في الفكر الأوروبي بعد ترجمة الكتاب إلى اللاتينية سنة ١٤٩٨، فقد أثر (كتاب الشعر) على الأدب الأوروبي ونظرياته النقدية تأثيراً عميقاً.

هذا عن الموضوع الأول الذى يتميز به شعر الملاحم. أما الموضوع الثانى - كما ذكرت آنفاً - فهو الحب؛ خاصة الحسى منه، فلهذا الضرب من الشعر نصيب مرفور فى كل عصور الأدب العربى، ويمثله خير تمثيل فى العصر الجاهلى امرؤ القيس والأعشى. ووصف هذا الأخير علاقاته بكل أنواع النساء: النبيلات منهن، وغوانى الحانات، وكان ذا ولع خاص بالنساء المتزوجات، يخادع أزواجهن ليصل إليهن. يقول^(٧):

- ٢ -

فظللت أرعاها وظل يحوطها
حتى دنوت إذا الظلام دنا لها
فرميت غفلة عينه عن شاته
فأصبت حبة قلبها وطحاليها
ويقول عن أخرى^(٨)، وسماها تيا:
ومثلك معجبة بالشبا
ب صاك العبير بأجسادها
تسديتها عادنى ظلمة
وغفلة عين وإيقادها
فبت الخليفة من زوجها
وسيد تيا ومستادها

أما امرؤ القيس، فلم يحتج إلى أن يغافل أحداً؛ فقد أتاح له ملك أبيه أن يجاهر بغيه وأن يعيث دون خوف أو حساب لمعبة عواقب، وأبياته من لاميته فى هذا الشأن متعالة مشهورة^(٩):

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا
ورضت فذلت صعبة أى إذلال
فأصبحت معشوقاً وأصبح زوجها
عليه القتنام سبيء الظن والبال
يفط غطيظ البكر شد خناقه
ليقتلنى، والمرء ليس بقتال

اتصال أيام العرب فى الجاهلية من ناحية، وغرق أهلها فى لذات الحس من خمر ونساء من ناحية ثانية، وعبقورية

الغربى، أملاً أن تتضح خلال ذلك الدرجة الرفيعة التى وصل إليها الشعر العربى خلال القرن السابع الميلادى، بينما كان الشعر الغربى يتعثر فى أولى محاولاته؛ وهى قصيدة Beowulf التى نظمت حوالى سنة ٧٠٠ ميلادية.

من أهم الموضوعات التى عالجهها الشعر العربى، شعر البطولة أو الحماسة. وغنى عن البيان أن النزاع القبلى يضرب بجذوره إلى أعماق تاريخ الجزيرة العربية، وشن الشعراء المعارك بأقلامهم وألسنتهم بقدر ما خاضها المحاربون بسيوفهم وأستهم. فالشعر المرتبط بأيام العرب فى الجاهلية شعر يعبر عن البأس والشدة، والعزم والحزم، والصبر والتجلى، والفخر بأمجاد قائله ومآثر قبيلته، وهو - فى آن - يفيض بالوعد والوعيد لخصومه وأعداء عشيرته. ولما جاء الإسلام وجعل العرب أمة واحدة خفت أصوات القبائل إلى حين، ولم تعد خصومة الشاعر/ البطل مبعثها قلباً، وإنما استثارها العقيدة الدينية، وربما حارب أفراد قبيلة ما بعضهم بعضاً، وقاتل الفرد مع عدو الأمس أخاه أو أباه. ويكفى أقل نظر فى شعر المغازى^(١٠) لنرى مصداق ذلك. وهو شعر حل فيه الفخر بالأمة والدين الجديد محل التعصب للقبيلة والتبعية ببعض مثلها التى جاهد الإسلام فى هدمها. وزاد هذا الشعور حدة فى شعر الفتوح. واجه العرب أمماً أكثر منهم قوة وأشد بأساً وجوشاً أكثر تنظيمًا، ولكنهم دكوا عروشها دكا، واستماتوا فى الدفاع عن دينهم الجديد ونشره، وأحبوا الموت كما أحببت بعض الأمم الخمر والحياة. وقصص البطولة التى شاعت عن بعض شعراء الفتوح لا تفارق، إن لم تنق، ما ألفناه فى قصص حروبهم فى الجاهلية، مثلما نجد فى أخبار أبى محجن الثقفى، وعمرو بن معد يكرب الزبيدى والقعقاع بن عمرو^(١١). وقد عقد صديقى وزميلى المرحوم النعمان القاضى فصلاً فى كتابه القيم (شعر الفتوح) بعنوان «أحاديث البطولة بين الواقع والأسطورة» أبان فيه أن بعض قصص البطولة خلال هذه الحروب بعد مع الخيال - فى بعض جوانبه - عن الواقع الحقيقى إلى الأسطورة الخيالية، وصور الفرسان المسلمين فى صورة فذة عجيبة^(١٢).

Chaucer's The Vision of piers plowman وأيضاً Canterbury tales وبعد أربعة قرون من هذا التاريخ كتب Wordsworth شعره القصصى عن رجل الشارع وأحداث الحياة اليومية. ولكن، بالمقارنة، نجد أنه شاع في الجزيرة العربية مثل هذا الشعر منذ القرن السادس الميلادى، وأعنى به شعر الصعاليك في العصر الجاهلى، فشعرهم يصور أحداث حياتهم القاسية وما فيها من بؤس وشقاء، وبأس ووحدة، وحقد ومرارة، وبأس وقوة، إلى آخر ما وضعه أستاذنا المرحوم العالم الجليل يوسف خليف فى كتابه النفيس (الشعراء الصعاليك)^(١٤). ويغلب على شعرهم الطابع القصصى سواء كان مقطوعات أو قصائد مطولة، مثل قصيدة الشنفرى الشامخة لامية العرب، وتائنته المفضلية، وقافية تأبط شرا المفضلية أيضاً.

وإذا تجاوزنا العصر الجاهلى والعصر الإسلامى (شعر المغازى والفتوح) إلى العصر الأموى، وجدنا أن الأحوال الاجتماعية والاقتصادية - خاصة فى إقليم الحجاز - قد ساعدت على ازدهار شعر الحب، فالأموال التى صبت فى حجور الحجازيين هأت لأكثرهم حياة ميسرة، زاد فى ترفها الجوارى الجميلات اللواتى جلين من الأقطار المفتوحة^(١٥). وكن جميلات ممتلكات بالحياة، فيهن جرأة وميل للهو، فأسرن لب الرجال ونافسن حرائر النساء فى جذب الرجال^(١٦). فخرجت كثير من الحرائر من ستورهن يتعلمن ويتقن ما أتاحة لهن عصرهن من معارف، وأنشأن «صالونات» أدبية، وترك بعضهن لبس الحجاب^(١٧)، ودعون الشعراء لنظم الشعر فيهن. يقول كنانى واصفاً هذه «الصالونات»:

«كان يجتمع فى هذه الصالونات رجال على قدر عال من التعليم ونساء من بيوتات شريفة، وجوار أخذن بحظ من الشعر والموسيقى، فيدور بين الجميع نقاش حول الشعر، أو يستمعون للشعراء يلقون قصائدهم أو إلى المغنين يصوغون ألحاناً فى شعر هؤلاء الشعراء، أو يستمعون إلى قصص الحب والمغامرات، وإلى طرائف الحكايات. وفى هذه «الصالونات» تلقى الشباب

الشعر فيها من ناحية ثالثة؛ كل ذلك أدى إلى ازدهار هذين الموضوعين اللذين هما من جوهر الشعر الملحمى: شعر البطولة وشعر الحب، وقد وضع طرفه جماع ذلك كله فى أبيات من معلقته المشهورة. يقول^(١٨):

فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى

وجدك لم أحفل متى قام عردى

فمنهن سبقي العاذلات بشرة

كمنيت متى ما تعل بالماء تزبد

وكسرى إذا نادى المضاف محباً

كسيد الفضا نبهته المنورد

ونقصير يوم الدجن، والدجن معجب

ببهيكة تحت الخباء المعمد

وفى أشعار كثيرة ترتبط قصص البطولة بقصص الحب، مما يعرف بـ «آداب الفروسية»^(١٩). وقد أمدت بطولة عنتره وقصة حبه لابنة عمه عبلة الكتاب فيما بعد ليصوغوا ملحمة شعبية رائعة، بلغت فى إحدى طبعاتها، (سيرة عنتره)^(٢٠) القاهرة ١٨٨٩ - ١٨٩٣) اثنين وثلاثين جزءاً.

يقول W.A. Clouston فى مقدمته لتعريف القارئ الإنجليزى بالشعر العربى:

«من المحتمل جداً أن تكون «سيرة عنتره» وراء ظهور شعر «آداب الفروسية» الذى شاع فى أوروبا خلال القرون الوسطى. لأننا إذا قارنا بعض الأحداث الواردة فى «سيرة عنتره» بمثلاتها فى ما يسمى بـ Gothic Romance وجدنا تشابهاً واضحاً لا يمكن إنكاره».

وأكد ذلك Sir William Blunt أيضاً، فهو يرى أن «مغامرات عنتره الرومانسية هى الأساس الذى قامت عليه أشعار المغامرات الرومانية المسيحية فى العصور الوسطى»^(٢١).

ظهر فى إنجلترا فى القرن الرابع عشر نوع من الشعر القصصى لا علاقة له بالبطولة أو الحب مثل:

- ٣ -

دروسهم الأدبية ونموا ذوقهم الأدبي، واستمتعوا
بصحبة مجتمع مهذب راقٍ^(١٨).

عاش أكثر الحجازيين في نعمة وسر، فأقبل بعضهم
على ما أتاحته له هذه الحياة من ملذات، من خمر وموسيقى
ونساء. ودعته الحرية التي تمتعت بها النساء، خاصة
الجواري منهن، إلى صوغ مغامراته معهن في شعر قصصي
طريف، ولعل رائية وضاح اليمن خير مثال لما أقول،
وهي^(١٩):

يا روض جيرانكم الباكر

فالقلب لا لاه ولا صابر

قالت : ألا لا تلجن دارنا

إن أبانا رجل غائر

قلت: فإني طالب غرة

منه، وسيفي صارم باتر

قالت : فإن القصر من دوننا،

قلت: فإني فوقه ظاهر

قالت : فإن البحر من دوننا،

قلت: فإني سابح ماهر

قالت : فحولى إخوة سبعة،

قلت: فإني غالب قاهر

قالت : فليث رايض بيننا،

قلت: فإني أسد عاقر

قالت : فإن الله من فوقنا،

قلت : فربى راحم غافر

قالت : لقد أعبيتنا حجة

فأت إذا ما هجع السامر

فاسقط علينا كسقوط الندى

لينلة لا ناه ولا زاجر

ولا شك أن عمر بن أبي ربيعة خير من يمثل هذا
الاتجاه. جعله نسيه وشعره وجماله وماله مطمح أنظار النساء.
ولست بحاجة إلى توضيح ذلك، فقد كتب عنه الكثير.
ولكني أريد الآن أن أنظر في رأيته محللاً إياها مبيناً العناصر
القصصية الممتازة التي تشيع في هذه القصيدة، ولسهولة
متابعة القارئ لما أقول، أجد نفسي مضطراً لإثباتها هنا^(٢٠):

١ - أمن آل نعم أنت غاد فمبكر

غداة غد أم رائح فمهجرجر

٢ - بحاجة نفس لم تقل في جوابها

فتبلغ عذراً، والمقالة تعذر

٣ - تهيم إلى نعم فلا الشمل جامع

ولا الحبل موصول ولا القلب مقصر

٤ - ولا قرب نعم إن دنت لك نافع

ولا نأبها يسلى ولا أنت تصبر

٥ - وأخرى أنت من دون نعم ومثلها

نهى ذا النهى لو ترعوى أو تفكر

٦ - إذا زرت نعماً لم يزل ذو قرابة

لها كلما لاقيتها يتنمر

٧ - عزيز عليه أن ألم بيبتها

يسر لي الشحاء ، والبغض مظهر

٨ - لكنى إليها بالسلام فإنها

يشهر إلماي بها وينكر

٩ - بآية ما قالت غداة لقيتها

بمدفع أكنان : أهذا المشهر

١٠ - ففى فانظري أسماء هل تعرفينه

أهذا المغيرى الذى كان يذكر

- ٢٤ - فدل عليها القلب ربا عرفتها
لها وهوى النفس الذى كاد يظهر
- ٢٥ - فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت
مصابيح شبت بالعمشاء وأنور
- ٢٦ - وغاب قمير كنت أهوى غيبوه
وروح رعيان ونوم سمر
- ٢٧ - وخفض عني الصوت أقبلت مشية الـ
حباب وشخصى خشية الحى أزور
- ٢٨ - فحببت إذ فاجأتها فتولت
وكادت بمخفوض التحية تجهر
- ٢٩ - وقالت وعضت بالبنان فضحتني
وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر
- ٣٠ - أريتك إذ هنا عليك، ألم تخف
وقيت وحولى من عدوك حضر
- ٣١ - فوالله ما أدرى أتعجيل حاجة
سرت بك أم قد نام من كنت تحذر
- ٣٢ - فقلت لها: بل قاذنى الشوق والهوى
إليك، وما نفس من الناس تشعر
- ٣٣ - فقلت، وقد لانت وأفرخ روعها
كلاك بحفظ ربك المتكبر
- ٣٤ - فأنت أبا الخطاب غير مدافع
على أمير ما مكثت مؤمر
- ٣٥ - فيالك من ليل تقاصر طوله
وما كان ليلى قبل ذلك يقصر
- ٣٦ - ويالك من ملهى هناك ومجلس
لنا لم يكدره علينا مكدر
- ٣٧ - يمج ذكى المسك منها مقبل
نقى الثنايا ذو غسروب مؤشر

- ١١ - أهذا الذى أطريت نعتا فلم أكن
وعيشك أنساه إلى يوم أقبر
- ١٢ - فقالت: نعم، لاشك غير لونه
سرى الليل يحيى نضه والتهجر
- ١٣ - لعن كان إياه لقد حال بعدنا
عن العهد، والإنسان قد يتغير
- ١٤ - رأيت رجلا أما إذا الشمس عارضت
فيضحى، وأما بالمشى فيخصر
- ١٥ - أخوا سفر جواب أرض تقاذفت
به فلوات فهو أشعث أغبر
- ١٦ - قليل على ظهسر المطية ظله
سوى ما نفى عنه الرداء المحبر
- ١٧ - وأعجبها من عيشها ظل غرفة
وريان ملتف الحدائق أخضر
- ١٨ - ووال كفاهها كل شئ يههما
فليمت لشيء آخر الليل تمهر

*

- ١٩ - وليلة ذى دوران جشمتنى السرى
وقد يجشم الهول المحب المغرر
- ٢٠ - فبت رقبيا للرفاق على شفا
أحاذر منهم من يطوف، وأنظر
- ٢١ - إليهم متى يستمكن النوم منهم
ولى مجلس لولا اللبانة أوعر
- ٢٢ - وباتت قلوصى بالعراء، ورحلها
لطارق ليل أول من جاء، معور
- ٢٣ - وبت أناجى النفس أين خباؤها
وكيف لما أتى من الأمر مصدر

- ٣٨ - تراه إذا ما افتر عنه كأنه
حصى برد أو أقحوان منور
- ٣٩ - وترنو بعينيهما إلى كما رنا
إلى ظبية وسط الخميطة جؤذر
- ٤٠ - فلما تقضى الليل إلا أقله
وكادت توالى نجمه تنفور
- ٤١ - أشارت بأن الحى قد احان منهم
هبوب، ولكن موعده منك عزور
- ٤٢ - فما راعنى إلا مناد ترحلوا
وقد لاح معروف من الصبح أشقر
- *
- ٤٣ - فلما رأت من قد تنبه منهم
وأيقاظهم، قالت: أشر كيف تأمر
- ٤٤ - فقلت: أباديهم، فيما أفوتهم
واما ينال السيف نارا فيثأر
- ٤٥ - فقالت: أخقيقا لما قال كاشح
علينا وتصدقيا لما كان يؤثر
- ٤٦ - فإن كان ما لا بد منه فغيره
من الأمر أدنى للخفاء وأستر
- ٤٧ - أقص على أختى بدء حديثنا
ومالى من أن تعلمنا متأخر
- ٤٨ - لعلهما أن تطليا لك مخرجا
وأن ترحبا سرا بما كنت أحصر
- ٤٩ - فقامت كثيبا ليس فى وجهها دم
من الحزن تذى عبرة تتحدر
- ٥٠ - فقامت إليها حرتان عليهما
كساءان من خز دمسق وأخضر
- ٥١ - فقالت لأختيها: أعينا على فتى
أنى زائرا، والأمر للأمر يقدر
- ٥٢ - فأقبلتا فارناعتا، ثم قالتا:
أقلى عليك اللوم، فالخطب أيسر
- ٥٣ - يقوم فيمضى بيننا متنكرا
فلا سرنا يفشو ولا هو يظهر
- ٥٤ - فكان مجنى دون من كنت أتقى
ثلاث شخوص: كاعبان ومعصر
- ٥٥ - فلما أجزنا ساحة الحى قلن لى:
ألم تتق الأعداء والليل مقمر
- ٥٦ - وقلن: أهذا ذأبك الدهر سادرا
أما تستحى أو ترعوى أو تفكر
- ٥٧ - إذا جئت فامنع طرف عينيك غيرنا
لكى يحسبوا أن الهوى حيث تنظر
- ٥٨ - فأخر عهد لى بها حين أعرضت
ولاح لها خد نقى ومحجر

- ٤ -

ي طرح Henry James فى كتابه (The Art of Fiction) الأسئلة التالية فى محاولة لتحديد مفهوم الشخصية والحدث: ما الشخصية إن لم تكن تجسيدا للحدث؟ وماذا يكون الحدث إن لم يكن تصويرا للشخصية؟ كيف تكون الصورة (المرسومة) أو الرواية بغير شخصية تجسمها؟ إذا رأيت صورة امرأة واقفة وبداها على طاولة أمامها وتراها كأنها تنظر إليك، أليس هذا حدثا؟ وإذا لم تعتبر ذلك حدثا، فماذا يكون؟ هذه العلاقة بين الشخصية والأحداث، التى وضحتها James بمثال صورة المرأة الواقفة لم يستصوبها Kellog و Scholes فى كتابهما المعروف (The Art of Narrative) ورأيا أن هذه العلاقة إنما تميز كتابات James وبعض من احتذى حذوه، ولكن لا يمكن تعميمها على الرواية^(٢١).

وشخصية عمر، كما قدمت في الرائية، تماثل شخصية Achilles في أنها تفتقد العمق الذي تجده مثلاً في شخصيات Dostoyevsky كما أنها غير متعددة الجوانب كما نرى في شخصيات Proust. ولكن ذلك لا يعنى أنهما رسمتا بسطحية، في الواقع هما لا يقلان قوة، وإنما رسمتا ببساطة. وقد أثبت Scholes و Kellogg أن الشخصيات في الفن القصصى القديم مرسومة ببساطة Flat and Static، وأن فكرة تطور الشخصية من داخلها وتعقدتها لم تظهر في الفن القصصى إلا حديثاً. وكلمة «بساطة» هنا ليست نقیضاً لكلمة «قوة»، وإنما تعنى عدم التغيير، فهي ثابتة غير متطورة، ولكنها قوية مع ذلك (٢٤).

ويرى الكاتبان أن أهم جوانب الشخصية هو حياتها الداخلية inward life، وكلما قل ذلك في رسم الشخصية، كان على الكاتب أن يستعين بعناصر أخرى كالعقدة، والتعليق، والوصف، والإيحاء واللغة (٢٥). وفي رائية عمر استعمال ذكى لكل هذه العناصر، خاصة العقدة، ولكن «نفسيت» (inner life) مقدّمة لنا بقوة وحيوية عن طريق المونولوج interior monologue، حيث تعبر الشخصية عما يدور بداخلها من خلال إدارتها أفكارها في ذهنها دون التلطف بها. واستعمال المونولوج الداخلى قليل في الآداب القديمة مثل ما نجد عند Homer في (الإلياذة) ولكن المونولوج بدأ يتطور ويستخدم استخداماً واسعاً عندما بدأ الفن القصصى (شعراً كان أو غير شعر) يركز على التمزق الداخلى الذى تعاني منه الشخصية (٢٦)، فمثلاً Medea كما صورها Apollonius ممزقة بين حبها لـ Jason وولائها نحو زوجها، بين ما هي مدفوعة إليه وما هو حق وواجب. وكذلك Dido عند Virgil في داخلها صراع مرير بين حبها لـ Aeneas والحفاظ على كرامتها واحترامها لنفسها (٢٧).

وكذلك عمر يعاني صراعاً داخلياً بين رغبته الشديدة للقاء نعم وكرامته التى أهينت ورفضها، إلى أن تجيب عليه. لذا، افتتح القصيدة بعزمه على أن يرحل من مضارب آل نعم. ومنشأ هذا الصراع هو أن حياته تدور في فلك النساء اللواتي بادلهن إعجاباً بإعجاب وسعياً بسعى. ولكن علاقته

وبالرغم من أن الكاتبين قد فسرا بإسهاب مفهوم العلاقة بين الشخصية والأحداث، فإن فكرة James صحيحة في عمومها في الفن القصصى. فالشخصية في العمل الفنى تتصرف بطرق معينة خالقة بذلك أحداثاً محددة.

وحين تأخذ هذه الأحداث مجراها، لا بد للشخصية أن تتفاعل مع هذه الأحداث، وحين تتعاقب الأحداث وتتصاعد تتكون العقدة (plot)، ومن ثم تصبح الشخصية جزءاً من العقدة. ويرى الكاتبان أن العقدة ليست هي الجوهر الأساسى في الفن القصصى، وإنما هي عنصر يصعب الاستغناء عنه. وروح الفن القصصى الحققة تكمن في قدرة الكاتب على تصوير الأحداث للواقع من خلال رسم الشخصيات والوصف والتعليق (٢٢).

الشخصيات في الرائية:

شخصية عمر في الرائية ليست شخصية عادية مألوقة (typical) كالتي رسمها James لـ Isabel Archer ولا هي شخصية تقليدية على أنموذج معين archetypal كالتي جسمها Cervantes (Don Quixote). ولكن شخصية عمر في الرائية تشبه إلى حد كبير شخصية Achilles، فالتمائل في (الإلياذة) يجد أن Homer قد قدم شخصية Achilles من خلال زاوية محددة، أو قل خصلة معينة، وهي الغضب (٢٣). وكذلك قدم لنا عمر نفسه من خلال خصيصة معينة، وهي حبه للنساء وسعيه وراءهن رغم ما في ذلك من مخاطر. من الأبيات: ٣ - ٥ يتضح جوهر شخصية عمر. فهو غاضب لأن نعماً لم تحقق له الحاجة التى في نفسه (انظر البيت الثانى). ولكن غضبه منصب على نفسه بقدر ما هو على نعم، فهو في صراع دائم مع هذه الرغبة المتأصلة في نفسه (حبه للنساء) وفشلته في التغلب عليها. فنجيب من رجل في مثل ذكائه وخبرته أن يحى مثل هذه الحياة المملوءة بالخطر، التى - رغم ذلك - لا تنيله ما يريد، فلا الشمل يجمعه بمن يحب، ولا اللقاء ميسور من حين إلى آخر، ولا القرب نافعه لأن الفراق يعقبه مخلفاً ألماً وعذاباً، ولا البعد - خلال هذا الفراق - ينسيه من يحب. وليست هذه هي المرة الأولى التى يقاسى فيها مثل هذه المشاعر، فقد مر بأشبهائها مع نساء أخريات قبل نعم، أه لو يروعى أو يفكر!

النساء يشبهن نعم فقط، بل فى داخل كل امرأة جزء من نعم.

كذلك قدم لنا عمر بقية الشخصيات فى أبيات قلائل، فقريب نعم (الأبيات : ٦ - ٨) كاره لعمر، يعز عليه أن يزور نعماً، يتنمر له كلما لاقاه فى الحى، ويؤلب عليه ويشهر به. وأسماء صاحبة نعم، نفهم من الحوار بينهما أنها كانت على علاقة بعمر وأن وصفها لعمر أوقع نعماً فى حبه دون أن تراه. وكذلك أختنا نعم قدمنا فى أبيات قلائل، وهما كنعم مرفهتان تخبان اللهو والعبت، ولكنهما أكثر خبرة من نعم وتمكنهما تلك الخبرة من أن يسيرا لعمر طريقة الخروج من الحى سالماً بإلباسه بعض ملابسهن والمشى بينهن متكرراً كامراًة.

هذه الشخصيات جميعاً لها دور فعال فى وصول عقدة القصة إلى أوج تمقدها.

العقدة (Plot) :

تستند العقدة فى رائية عمر على الصراع الداخلى والخارجى سواء بسواء. وأعنى بالصراع الداخلى ما يحدث داخل نفسية البطل، وبالخارجى ما تواجهه الشخصية من أحداث. وأحداث الرائية تتطور شيئاً فشيئاً وتتأزم حتى تصل الأزمة إلى ذروتها، وحين تصل إلى غاية تمقدها تبدأ فى الانفراج والحل لتصل إلى مرحلة التنوير Point of illumination.

تخوى مقدمة القصة (الأبيات : ١ - ١٨) كل العناصر التى ستنمو منها الأحداث. ففيها تتضح لنا الشخصيتان الرئيسيتان (عمر ونعم)، وبعض الشخصيات الثانوية (قريب نعم وأسماء صاحبة نعم) التى توضح لنا العلاقة بين كل هذه الشخصيات. تبدأ المقدمة بالمونولوج الداخلى؛ حيث يدخلنا عمر إلى أعماق شخصيته، كما سبق بيانه. ويحدثنا كيف تعرف على نعم. فأسماء إحدى صواحبه القدامى حدثت نعماً عنه، ووصفته لها - فيما يبدو - وصفاً جعل نعماً تعشق عمر دون أن تراه عشقا ملك عليها قلبها حتى ظنت أنها ستظل تحبه إلى أن تموت. فظلتا تتبعان أخباره إلى أن علمتا أنه سيمر بـ «مدفع أكنان»، فوقفنا فى

بالنساء - كما أحت من قبل - تسبب له قلقاً وألماً ومعاناة، فلا هو قادر على أن يسلأهن، أو يصبر على فراقهن. وهو غير قادر على الاستمتاع باللقاء - إن تحقق - لأنه لقاء موقوت يليه فراق ممض. ويحاول عمر أن يضع حداً لهذا الصراع، فيدخل مع نفسه فى حوار - كما فعلت Dido و Medea - : إذا كانت علاقاته السابقة مع نساء قبل نعم قد أورتته هما وعانى من القرب كما عانى من البعد، فلماذا يلقي بنفسه إلى أتون علاقة جديدة مع نعم ؟ أليس الأولى به - وهو المحرب الذى قد عجم الأمور أن يقلع عن هذا المسلك أو على أقل تقدير أن ينعم فيه النظر؟ (الأبيات : ٥-١).

وطريقة أخرى يلجأ إليها عمر ليصور لنا نفسه، هى الوصف المباشر عن طريق الكلمات والأفعال ولكن دون تحليل. ونفسية الشخصيات فى قصص Njal مثال جيد لهذه الطريقة (التقنية)، فكل شخصية - حتى أكثرها تعقيداً - تقدم لنا فى أسطر قليلة بصفاتها الظاهرة، وهذه الصفات تنم عن جوهر الشخصية. وقد وفق عمر باستخدام هذه الطريقة فى توضيح المزيد من جوانب شخصيته. فمن الحوار الذى دار بين نعم وأسماء (الأبيات : ٩ - ١٣) نفهم أن عمر حبيب إلى النساء، قد تيم بعضهم حبه دون أن يرينه، يتتبعن أخبار حياته ليسرين أين يكون، عسى أن يلقى به ترحاله فى طريقهن فيظفرن بنظرة إليه أو منه. من هذا الكلام المباشر، نفهم المزيد عن شخصية عمر، أو كما كان يحلو للعقاد - رحمه الله - أن يقول «مفتاح شخصيته»، فإذا أضفنا إلى ذلك الوصف الخارجى الذى وصف عمر به رجولته، وقوته، وتحمله، ورواءه المحبر وفروسه الكريم، ازدادت جوانب شخصيته وضوحاً.

استخدم عمر هذه الطريقة لتجسيم الشخصيات الأخرى فى قصته، فنفهم مما قاله عن نعم (الأبيات : ٩ - ١٣، ١٧، ١٨) أنها فتاة غنية مرفهة من أسرة كريمة، تميل إلى اللهو والعبت، وتعشق مشاهير الرجال، وتجترى وراء لذاتها، فحين يأتى عمر إلى خباتها ليلا لا تمنعه وتقضى الليل معه، وتباهى بأنها ستحدث أختيتها بما كان، تبهى وفخرها، فعمر - وهو من هو - سعى إليها ورغب فى قربها. وهذه الحادثة توضح جانباً من نفسية المرأة فى أى مكان، فليس بعض

واختلف إلى مكانها، ولكن قريبا لها كان له بالمرصاد وجابهه بما يكره وحض رجال القبيلة ضده، فاستشعر عمر الخطر، وتوقفت زيارته. ولكن كيف السبيل إلى نعم؟ أرسل إليها رسالة مع رسول وزوده بأية حتى تعرف أنه حقا رسول عمر، ولكن نعم تزودا تمنعا، مدركة أنه لن ينصرف عنها إلى سواها. وهنا ينشب صراع داخل عمر (البيت الأول): هل يرحل مبتلعا هذه الإهانة متقبلا ما منى به من فشل، أم يصمم أكثر من ذي قبل على الوصول إليها حتى تلقى إليه المقاد؟ ولكن طبيعة عمر - التي حاولت إيضاحها - تشعرونا أنه إلى الحل الثاني أميل، وصياغة البيت الأول تساعدنا على تأكيد هذا الرأي، فهو يتساءل هل يرحل غدا في الصباح الباكر، أم يرحل الآن في الليل ويغذ السير خلال النهار وسط الهاجرة؟ ولو كان جادا فيما نوى لآثر الرحيل توا ولم ينتظر حتى الصباح.

لا سبيل، إذن، إلا زيارة نعم ليلا، وهنا يبدأ وسط القصة (الأبيات: ١٩ - ٤٢) باستعمال التشويق والإثارة، تبدأ الأحداث في الظهور والتطور والتعقد، فتبدأ الزيارة في أول الليل وفيها من الخطر ما فيها، «يتجشم» الخطو إليها رغم قرب المكان (البيت: ١٩)، لأن التجشم ليس في السرى في حد ذاته، ولكن لما في الزيارة من مخاطر. يصل عمر إلى سفح جبل أو يفاع، ويترك ناقته في العراء، ويعتريه هاجس: ماذا يكون لو أن أحد الحراس رآه؟ ولكنه عازم أن يتم ما بدأ، فيصعد في الجبل حتى يجد نفسه على حرف منه خطر. ويتحرك فوق هذا الشفا حسب حركة الحراس حتى لا يرونه في طوافهم، متعرضا للسقوط، مشفقا خلال ذلك كله أن يراه أحد. ويمضي الوقت، ويفيب القمر، وتطفأ المصابيح، وتخدم النيران، وينام الناس، فينسل عمر بين الخيام. ولكن أين خباء نعم في حندس الظلام؟ أي داهية صيلم تكون لو دخل خباء غير خباتها! ولكنه يميز الخباء بريها ونشرها. وتفاعجا نعم ويعتريها الخوف، ويلوح شبح الفضيحة، ولكنها في قرارة النفس سعيدة بمجيئته ويعريض حياته للخطر من أجلها.

وينال عمر ما يشتهي وتسلم له نعم وتؤكد أنها له ما دامت تدب فيها الحياة (البيت: ٣٤)، ويمضي الليل،

انتظاره. ولكن نعم أصابتها خيبة شديدة حين رأت عمر لأول مرة، رأت أمامها رجلا أشعث أغبر ناحل الجسم ساهم الوجه، وليس الشاب الوسيم الذي يأسر حسنة القلوب. ولما كانت أسماء هي التي وصفت عمر هذا الوصف لنعم حتى استتب في خيالها، حاولت أن تبرر لها الواقع المرير، فأرجعته إلى سفر عمر بالليل والنهار وتعرضه لهجير الشمس وبرد الليل ورمال الصحراء؛ فنحل جسمه واغبر وجهه وتشعث شعره. ويلتقط عمر هذا التبرير أو هذا الاعتذار - إن شئت - (الأبيات: ١٤ - ١٦)، موضحا لها أنه «رجل» جواب أرض تقاذفت به فلوات، محاولا أن يقلل بذلك من حدة هذه المقارنة الساخرة (irony).

مثل هذه المفارقات سمة من سمات العمل القصصي العظيم، تبرز الانفصال بين المؤلف والراوي. يقول الكاتبان السالف ذكرهما: في كل عمل قصصي توجد وجهات نظر ثلاث: للشخصيات، وللراوي، وللقارئ (أو المستمع). ولما نما الفن القصصي وتطور أضيفت وجهة نظر رابعة، وهي الانفصال بين المؤلف والراوي (٢٨). ويستخدم الكاتب الماهر وجهة النظر الرابعة هذه، أي المفارقة، لإحداث التأثير المطلوب. وتنشأ المفارقة حين يعرف أحد الشخص - في موقف بعينه - أكثر مما يعرف الآخرون. ومثل هذه المفارقات هي مبعث متعتنا في الفن القصصي، حيث تتيح لنا أن نراقب الشخصية دون أن نشاركها المصير الذي رسمه لها الكاتب. والمفارقة عند عمر هي هذا التباين بين ما ظنته نعم وواقع ما رآته. وعرفانا ذلك يجعلنا نتعاطف مع عمر ونشفق من ازدراء نعم له.

هذه المفارقة تساعد على تطور الأحداث، فعمر غير معتاد على أن تصد عنه النساء. أذى عمر كثيرا هذا الاستفهام الاستكاري المحموم المتتابع - أهذا المشهر؟ أهذا الذي أطريت نعمتا؟ أهذا المغيرى الذي كان يذكر؟ (الأبيات: ٩ - ١١)، وأصاب كبرياءه. ولكي يرد لشرفه اعتباره، كما يقول أصحاب القانون، كان لابد أن يجعلها في عداد من خضعن وأسلمن له قيادتهن. ولكن نعم استهواها سعى عمر وراءها، فتدللت وتمنعت وتجاهلت حتى مجرد الرد على ما سأل (البيت الثاني) فازداد سعيه،

مأزق أعتى وأشد، وهو كيف يصدر، أى يرجع، يعنى كيف سيتمطيع الخروج، مما يجعلنا نفكر فى كيفية صدوره (أى خروجه) بعد وروده (أى مشربه وارتوائه)، ولولا أنه كان يهدف إلى التمهيد لهذه «اللحظة الخفيفة» لما ذكر لنا «مأزق الخروج»، وهو لم يهتد بعد إلى خباء نعم لدخوله.

وتأتى نهاية القصة لتحل أزمة العاشقين. تذهب نعم إلى أختيها وتقول لهما: «أعينا على فتى» (البيت: ٥١)، ولم تقل من هو. وتقبل الأختان فتريان «الفتى» فترتاغان. ومثار الروع هنا ليس وجود الفتى، فهما تعلمان أن هناك رجلا فى خباء أختهما الصغرى، ولكن سبب الروع هنا أن ذلك الفتى هو عمر. كيف استطاعت أختهما الصغيرة الغيرة أن تجعل عمر - الذى تسعى النساء وراءه دون جدوى - يأتى إليها. ويدافع من الغيرة والحسد والتقمة على عمر تقترحان حلا فيه شئ من العبث والسخرية والإهانة، فتلبسانه ملابس النساء، ولكن عمر لا يبالى ويستمتع بالموقف ويمشى بين النساء الثلاث يختلس النظر إلى نديهن، فالأخت الصغرى نعم كاعب قد نهذ نديها وإن لم يكتملا بعد، أما الأختان الأخريان فتدياهما ناضجان مكتملان، ولم تكن مصادقة أن يستعمل عمر كلمة «مجن»، فالجن - وليس كذلك الدرع أو الترس - غالبا ما يكون مستديرا، له بروز فى وسطه، وهكذا كانت صدور الفتيات. ويجتاز عمر وسط إيقاع النهود ساحة الحى إلى السلامة والأمان.

وهكذا، تنتهى مغامرة عمر الغرامية. والقصيدة بلا شك مثال رفيع للفن القصصى، ووجود مثل هذا الفن فى الشعر العربى يدعونا إلى إعادة النظر فى الفكرة السائدة التى تقول إن شعر الملاحم (كما فسرته هنا) والفن القصصى مقصوران على الأدب الإغريقى، وليس للأدب العربى منهما نصيب يذكر (٢٩).

ولم يكن أكثر من ترجموا (كتاب الشعر) لأرسطو مجرد نقلة، بل كانوا أيضا نقدة لهذا الشعر فيما يختص بالشعر العربى، فابن سينا مثلا وإن كان عادة ما يقتصر على توضيح الفرق بين الشعر الإغريقى والشعر العربى يلاحظ فى تعليقه أن «الأشعار القصصية» التى تتبع نهج المأساة (tragedy) لها مقدمة ووسط ونهاية (٣٠) ورأية عمر لها

وأوقات السرور قصار، فتنبه الفتاة العاشق الذى أسكرته النشوة وملاءه الزهو بترريض «النمرة» أن الوقت قد حان لانصرافه قبل ابتلاج الفجر، ولكنه يساوف ويماطل، فتغريه بموعده آخر تلقاه فيه فى عزوره، ولكنه لا يزال فى سكرته وانتشائه، وتسرى عدوى ذلك إليها فيغرقان معا فيما هما فيه من متعة. ولكن الفجر يسل سيفه من غمد الغلس ويرمى بأسهم أنواره فى أثناء الخباء، ويموج المكان بالحركة وتشتد الجلبة، فهو يوم تعزم فيه القبيلة على الرحيل: فمن ذاهب وجاء، ومن مناد ومجيب. وهنا تصل عقدة القصة أو أزماتها إلى ذروتها، وتفزع الفتاة وتلجأ إلى عمر تسأله المشورة والنصح: فلا تجد عنده شيئا شافيا، فقصارى ما يمكن أن يفعله هو أن يحاول أن يفوقهم هربا، فإما أن ينجح فى ذلك، وإما أن يقع فى أيديهم فيقتلونه ثارا لشرفهم ودرءا للعار. ولا ترضى نعم بهذا الحل، فسواء نجح عمر فى الهرب أم لم ينجح فسوف تتعرض هى للفضيحة، فكل أفراد القبيلة يعرفون علاقة عمر بنعم، ولم يأل ذو القرابة جهدا فى التشهير بذلك. فلا بد، إذن، من مخرج آخر يضمن سلامة عمر ولا يجعل سرها يفشو، فتلجأ إذن إلى أختيها، فهما أكبر منها سنا وأكثر تجربة، ولعلمهما نرجان سرا بما ضاقت به.

وقد مهد عمر لهذه «اللحظة الخفيفة» باستعماله كلمات موحية تنذر بها. ففي البيت التاسع عشر يقول: وقد يجشم «الهول» «الحب المغرر». فانظر إلى كلمة «الهول»، وأين هذا «الهول» ولم تبدأ زيارته بعد، وهو لا يمكن أن يكون هول الرحلة، فقد كان قريبا من مكان نعم، وزارها مرات، وهو يقول فى البيت الأول: «أمن آل نعم أنت غاده، أى أنه بين ظهرائى مكانها». وقوله «الحب المغرر» يوضح أن عمر الذى استهيم فؤاده وغرر به الحب لن يستطيع أن يغلب العقل على القلب ولا الفكر على الهوى فيعشا بصره. فلا يرى عواقب بقائه فى خباء نعم حتى الصباح. وفى البيت الثالث والعشرين يقول:

وبت أناجى النفس أين خباؤها؟

وكيف لما أتى من الأمر مصدر؟

فهو لا يعرف أين خباؤها بعد، وقبل أن يجد حلا لهذه المشكلة حتى لا يدخل خباء امرأة أخرى، يوحى لنا بتوقع

هذه الخاصية ، كما حاولت أن أبين . بل ، أكثر من هذا ، فإن كل قسم من القصيدة - شأن كل فن قصصى ممتاز - له أحداثه التي تأتي في مقدمته ، ثم التوتر الذي يأخذ في التصاعد والتطور ، ثم الحل^(٣١) .

فأرجو أن أكون قد أثبت - من خلال رائية عمر- أن الفن القصصى لم يعرفه الأدب العربى قديما فقط ، بل وصل أيضا في هذا الزمن المتقدم إلى مرحلة رفيعة جدية بأن تفسح له مكانا مرموقا وسط الآداب العالمية .

المواش

- (١) R. Walzer. The Arabic Translations of Aristotle (Cambridge: Harvard University Press, 1962), F.E. Peters. Aristotle and the Arabs (New York and London, 1968).
- (٢) J. Thastsch. Die Arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundzüge der Kritik des griechischen Texten (Vienna, 1928).
- (٣) شكرى عياد ، كتاب أرسطوطاليس في الشعر (القاهرة ١٩٦٧) ، فن الشعر لمبد الرحمن بدوى (القاهرة ١٩٥٣) . وانظر أيضا بعضا من أهم هذه المصادر وهي : I.M. Dahiyat. Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle (Leiden: Brill, 1974); D.S. Margoliouth, Analecta Orientalia and Poeticam Aristotlicam (London 1887), pp. 1-78; S. Afanin, The Commentary of Avicenna on Aristotle's Poetics, Journal of the Royal Asiatic Society, 1947, pp. 188-90.
- (٤) عن شعر المغازى : المغازى للواقدي ، تحقيق : مارسدن جونز (مطبعة جامعة أكسفورد ، لندن ، ١٩٦٦) ، السيرة النبوية لابن هشام . تحقيق : مصطفى السقا وغيره (مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٥٥) .
- (٥) انظر : النعمان القاضي : شعر الفتح ، المكتبة العربية : الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص : ١٩٧ - ٢٣٤ .
- (٦) المرجع نفسه ، ص : ٢٨٧ - ٢٩٩ .
- (٧) ديوان الأعشى . شرح وتعليق : محمد محمد حسين (نشر مكتبة الآداب بالجاميز ، ١٩٥٠) ، ص : ٢٧ .
- (٨) المرجع نفسه ، ص : ٦٩ .
- (٩) ديوان امرئ القيس . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤) ، ص : ٣٢ - ٣٣ .
- (١٠) شرح القصائد السبع الطوال ، لأبي بكر محمد بن القاسم الأتباري . تحقيق : عبد السلام هارون (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣) ، ص : ١٩٤ .
- (١١) انظر مقالة ممتازة بعنوان «الفارس الأسود» : Credric Dover. The Black Night, Phylon (Atlanta), 1954. Vol. 15, pp. 41-57, 177-88.
- (١٢) محمود الحفنى ، صيرة عنترة ، (الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، دون تاريخ) ، انظر خاصة الباب الثانى إلى نهاية الكتاب .
- (١٣) عن كلام Blunt و Clouston انظر المقالة المذكورة فى هامش : ١١ .
- (١٤) يوسف خليف : الشعراء الصماليك فى العصر الجاهلى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، انظر خصوصا الفصل الخاص عن الطوائف القصصية فى شعر الصماليك ص : ٢٧٦ - ٢٨٠ .
- (١٥) شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، دار المعارف ، القاهرة ، ط . خامسة ، دون تاريخ ، ص : ١٠١ - ١٠٤ . انظر أيضا : Reynold Michelson. A literary History of the Arabs (Cambridge University Press, 1969), p. 236.
- (١٦) الشعر والغناء فى المدينة ومكة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص : ٦٤ - ٦٩ .
- (١٧) انظر : الأغاني (طبع دار الكتب المصرية) ١٤ : ١٦٥ .
- (١٨) Kh. Kihany. The Development of Ghazal in Arabic Literature, Damascus : The Syrian Press, 1950, p. 184.
- (١٩) الأغاني (طبع دار الكتب المصرية) ٦ : ٢١٦ .
- (٢٠) هى أول قصيدة فى ديوانه ، طبع أوروبا .
- (٢١) Robert Scholes & Robert Kellog. The Nature of Narrative. Oxford University Press, 1975, p. 160.
- (٢٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٣٩ .
- (٢٣) المرجع نفسه ، ص : ١٦١ - ١٦٢ .
- (٢٤) المرجع نفسه ، ص : ١٦٤ - ١٦٥ .
- (٢٥) المرجع نفسه ، ص : ١٧١ .

(٢٦) المرجع نفسه ، ص : ١٨١ .

(٢٧) المرجع نفسه ، ص من : ٢٨٦-٢٨٤ لترجمة نص Apollonions ونص Virgil .

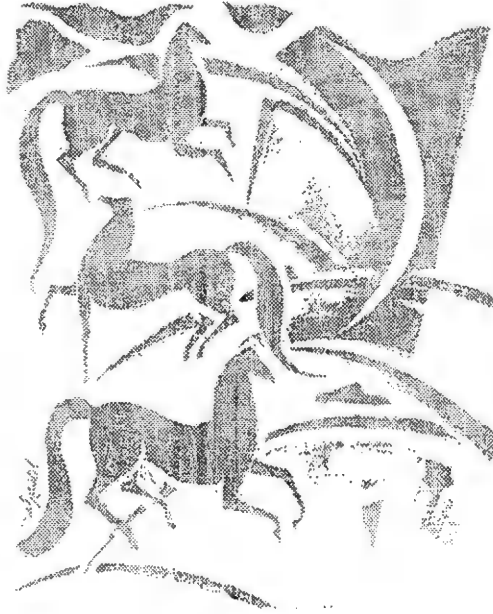
(٢٨) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٠ .

(٢٩) انظر F. Gabrieli, "Estetica e Poesia Araba Mell interpretazione della Poetica Aristotelica Presso Avicenna e Averroë," RSO, vol. 13 (1929 - 30), pp. 291 - 331.

Dahiyat. Avicenn'as Commentary, p. 115.

(٣٠) انظر

(٣١) انظر Scholes, Kellog, ص : ٢٣٩ (الكتاب المذكور في هامش : ٢١) .



الرمز الفني والجمعي والأسطوري

فى شعر ذى الرمة

حسنة عبد السميع



الأشكال الأدبية نوع من الأسطورة المزاحة (٣). وفى هذا الإطار يحتل الأدب مكانه من تطور الخيال الإنسانى، ويصير المجاز نوعاً من تجلّى تلك النماذج العليا التى لا تبرز إلى حيز التشكل إلا فى لغة يتجسد فى وعائها الصورة والرمز (٤). ومن الصورة والرمز يخلق الفنان بنية جمالية تحقّق التواصل بين المبدع والمتلقى، وتشرى الوجود الروحى من خلال معايشة كليهما المتعة الجمالية والتوتر الفنى المستعذب الذى يختزنه التشكيل الجمالى فى تحويره النماذج العليا، مما يجعل من الفن طقساً جماعياً (٥). وتستخدم اللغة الرامزة وحدات العالم الخارجى فى الرمز إلى عالمنا الداخلى ووجودنا الروحى والعقلى؛ بحيث يختزن هذا الرمز شعوراً كلياً وفكراً متصلاً موروثاً ترمز إليه النماذج العليا.

وفى هذا الإطار من الوعى الجمالى، يسعى الفن إلى بلوغ نوع من الحقيقة يتحول فيه الشعور إلى صورة، والمعنى إلى رمز يروغ من رمزية العلوم منقضا على شئ يقع وراء العلة والمقل يربطه برجسون بالطلق ويوج بحكمة اللاوعى (٦)؛ تلك الحكمة التى تنظم المخاوف الإنسانية والآمال، محولة إياها إلى أعمال تبغى فهم حقيقة القيم والتعبير عنها.

ينصب اهتمام الباحثين عادة على إبراز نواحي التفرد والإبداع دون دراسة متكاملة للكشف عن الظواهر النمطية وما أحدث الشاعر فيها من تحور أو تعديل. ولم يول الباحثون عناية كافية تفهم صور النماذج العليا والجوانب الأسطورية فى العمل الأدبى، ودورها المعرفى، وقيمتها التى تكسب العمل صلابته واستمرارته ووظيفته الاجتماعية التى تفسر قوة الاستجابة الجمالية للعمل بوصفه عملاً فنياً فى المقام الأول. ذلك النوع من الاستجابة يبرر السؤال الملح عن مغزى سعى الفن إلى خلق مكان ذى معنى للإنسان فى عالم يتجاهل وجوده الروحى، ويلقى به - كلما توفقت علاقته بالطبيعة - فى حضن كون هائل (١). ويسر كذلك الميل حديثاً إلى الاعتراف من أشكال الخيال البدائية، وإلى استشعار علاقة حميمة بين الذات والآخرين ممن يشاركونها التلقى والدهشة؛ أو - بعبارة أخرى - استشعار الحاجة إلى دلالة روحية وإلى نوع من الالتزام المضمر بفكرة الجماعة المتجانسة (٢).

حياة العمل في الذاكرة الجماعية يعلو بها فوق تحدد لحظة معينة، ويعنى في المقام الأول بالوسائل التي تنبعث منها انبعاثاً متجدداً يتخذ الشكل الرمزي والتصويري وعاء له.

لم تتوفر الدراسات متنوعة القيمة والمنحى على بحث الأصول النفسية الجمعية للصورة الشعرية في شعر ذى الرمة، ولم تكشف من خلال شعره عن كيفية تعرف الروح وجودها، خاصة في المراحل الانتقالية التي تكون النفس فيها على أشد درجات تشوفها لإدراك طبيعة التحول وكيفياته وعقباته. والرموز الفنية - التي حلت بعد انزياح الأسطورة - مشحونة بطاقة متجددة من المعاني، طارحة مواجهاتها تساؤلات لا تفتأ تطرح نفسها عن محور الرمز في علاقته بالتقاليد الفنية، خاصة في العصر الأموي الذي تميز باحتدامه وبطاقته الفيضة النابعة من انبثاق شباب الأمة التي وقعت في شرك التجارب من أجل تحديد هويتها، فبدأ عصر التجريب وممارسة ضروب من التحرر تنعكس في الاتجاهات الشعرية المختلفة:

أولاً: في شكل أنشودة الاندفاع الذاتي نحو التعطش والافتتان والعشق الموزع - بل الممزق - والتعلق بالمشالي، والالتصاق بالذات والإعراض عن المجتمع، واستعذاب الألم إلى حد محبة الموت والسعي إلى تدمير النفس والتضحية بها^(١١).

وثانياً: في الاندفاع غير الذاتي نحو «النموذج» المثالي للممدوح لتدعيم وظيفته الدينية والسياسية والاجتماعية.

وثالثاً: بدافع من ضغط الطبقة الشعبية وما ترزح تحته اجتماعياً وتعاني من جور الحكام وإرهاق الصراعات والحروب في شعر السخرية الكاريكاتيرية^(١٢) التي تشوق إلى بطش من نماذج تراها معادية للمجتمع؛ فتلجأ إلى تشويهها وهدم وقارها للحفاظ على سلامة الأمة وأمنها. لقد انخرط الشعراء في محاولات دائبة السعي إلى بحث عن معايير تلتصق بالذات عبرها إدراك هويتها في لحظة تشكيلها. فكيف عبر بتصويراته العالية وكثافة لغته عن عمليات التحول الوجداني والفكري الروحي والقلق المستوفر الذي شاب تطلعه؟

يهتم نقد النماذج العليا Archtypal Criticism بفهم العمليات الرامزة لحيول العقل الإنساني عميقة الجذور؛ تلك التي نظل نحيا وتتجدد داخل الأشكال الفنية بتكرار لا ينقد. فإذا كانت المهوبة الفردية هي الطبقة العليا التي نتواصل من خلالها مع العمل الفني، فمن ورائها يقف النمط Type بوصفه الوحدة التصويرية الثابتة التي تنتظم وتفسر كل تعدد متجانس. ومن وراء النمط نفوس إلى طبقة النماذج العليا بوصفها المبادئ المنظمة لمحتويات اللاشعور، المشحونة بطاقة روحية تتنوع عبر مراحل التطور الإنساني، الروحي منها والنفسى. ومن وراء النماذج العليا تقف الرموز Symbols. ومن ثم، يهدف هذا النقد إلى بلوغ فكرة النمط من وراء الفردى، والنموذج الأعلى من وراء النمط، والرمز من وراء النموذج الأعلى^(٧).

وكما خطا بوخ من بعد فرويد خطوة قطعت بين الإبداع الفني ومشاعر الكبت والذنب والرغبات المحرمة Libido، متجاوزاً الفردى إلى الجمعى، والعصاى إلى الإيجابى الذى يقترح نماذج كلية للدوافع والسلوك تتجاوز عقبات حلم تحقيق الرغبة، أو الكابوس، إلى حدى مستقبل متفائل^(٨)، خطا باشلار فى تحليله الظاهراتى للإبداع الفنى خطوة جعلت للصورة الشعرية - بوصفها توهجات مفاجئة - حساً طازجاً بالوجود، وديناميكية تتميز دائماً بولادة جديدة. ولا يقطع باشلار تماماً بين الصورة وأصدائها الماضية؛ فالخبرة الحقيقية التى تقدمها الصور تعد استجابة للنماذج العليا، إضافة إلى قدرتها على أن تصوغ نماذج جديدة^(٩). فالخيال الشعرى يصنع أشكالاً نعايش من خلالها حلماً مشتركاً مع الكون يشبه أحلام اليقظة التى تصاحب الفعل الخلاق^(١٠).

تعرض هذه الدراسة للأصول الأسطورية والنفسية الجمعية للخيال الفنى كما تمثلت فى شعر الشاعر الأموى المعروف بذى الرمة، نظراً لما تميزت به لغته الشعرية من ثراء وكثافة تصويرية عالية. وبالرغم من أن القراءة الرمزية لا تهتم بتاريخية التجربة بل بها كما نحيا فى خبرتنا الآن، فبحث

يحمل معاني التلاقي أو الاتحاد، والانتصار أو تحقيق الذات، واكتشاف العالم وإدراك الغاية أو الخلاص^(١٥).

والإنسان، إذ يشارك الوجود في تجربة الحب الكونية وفعل التجدد والخلق والتوالد، يستشعر شيئاً من ذلك الفرح الكلي، مستوعباً التجربة الإنسانية في أبعادها الاجتماعية والذاتية، جاعلاً منها بؤرة تلاق بين الفردى والاجتماعى والتاريخى؛ إذ يعبر عن تشوق الذات إلى التعبير عن نفسها خارج النطاق الفردى، كسراً للعزلة وتحقيقاً للتواصل الذى تعززه رموز روحية حية تتمثل فى الرجل والمرأة، وتتسع إلى التجربة الفكرية والجمال الحسى والدفع العاطفى.

ما أنواع الحقيقة التى تشكل وفقها التجربة الخيالية: من هو البطل ومن هى محبوبته وما المقبات التى تحول بينهما؟ هل البطل هو المتحدى للحدود الإنسانية المتطلع إلى المعرفة كالنمط الفايستى، هل هو الفخور المغرور المتحدى للقدر كالنمط البرومثيوسى، وهل هو من يغامر ليكتسب الخبرة ويتعرف الفضيلة والذيلة كالنمط الأوليسى؟ إن أسطورة الحب الرفيع قادرة على أن تمنح الإنسان وهما يمكن أن يحرره من صدامه بالحياة الواقعية وقيودها، وأن يخرج به إلى حالة من الحرية فى «أركاديا» أو «يوتوبيا» تتولد عن يأس الاستحالة لكنها تعكس الصدام بين الرغبة والقانون، وتبرز فهم الفنان معانى الشرف والفضيلة والعفة والبراءة والحرية والالتزام^(١٦). وإن كان هذا لا يحول دون تضخم الذاتى أمام الجماعى، إلى حد يستنفذ الذات فى موضوع الحب المستحيل. فيقف البطل رافضاً الحياة فى استعلاء متكبر وتسام أليم، والرفض نفسه قد يجعل آخرين يتحولون إلى السخرية أو اغتصاب اللذة والإقبال على الحياة بنهم.

فمن هى محبوبته - صورة طموحاته وأحلام الروح الخلاقة - التى تمنحه روح التعاطف البهيج مع العالم المحيط حين ينشط أو يشحب فيجعله نزيل الجنة أو طريد الفردوس؟ من هى التى تنعكس عليها صورة زهو وخذلانه؟ وما الرمز التى تبطن صورتها؟ أمى الأم التى تأتى للعقل غير الناضج الذى ارتد إلى نفسه فى وحدة حاضنة؟ هل ترمز إلى التمرکز حول الذات فى عفة وبكورة هشة ونقاء يقاوم

بواجهتنا السياق الشعرى بعالم تركيبى نخل فيه الأفكار بقلب الصور التى توازى مشاعرنا، وتتوارى فى أشكال من الصلات والحدود، ولا يمكننا أن نحظى ببعض ما يقضى به عالم القصيدة وبنائها الشعرى من أسرار دون الدخول إلى ذلك العالم؛ عالم الأفكار، الصور والمشاعر البناء، أو دون امتلاك حس التجربة الفنية.

أولاً: المرأة

المرأة هى أعظم رمز للحياة، يعكس حاجة الإنسان الأصلية للأمان فى عالم لا يتصالح مع مخاوفه. وحيثما يظهر التوتر بين الخير والشر والتجدد والفناء، يظهر رمز المرأة، جامعاً فى إهابه كل بواعث الحياة والموت، والحب والرغبة، والثقة والخوف، والإعجاب والاحتقار، والتلف والاشمئزاز، والعلو والسقوط. لقد مزج الإنسان - عبر التاريخ - كل هذه الصفات، ووقف فى النهاية متحيراً فى فهم ذلك الغموض المذهل، عاجزاً عن استيعاب ذلك التنوع المتتابع المتبدل - شديد التركيب والتعقيد - لأوجهها، وعاجزاً عن إدراك تلك الهوية التى تتعلق بالحقيقة الأولية وتتصل عبر تعاطف سرى بقلب الوجود^(١٧).

تعد علاقة الحب تمثيلاً لتشوق الموجودات المتعددة للواحد، ولحين الجزء إلى الكل، ولانفتاح الحب والمحجوب الواحد منهما على الآخر؛ فى فعل خلق وتجديد أنا، وفى الذوبان فى موضوع الرغبة أو الموت فى الشوق إليه أنا آخر.

يرتبط وجود المرأة فى مستوياتها الكونية، والإنسانية، بأبعاد تجربة الحب الوجودية والاجتماعية والفردية. ويرى بعض الفلاسفة أن «التاريخ كله عمل من أعمال الحب»^(١٨).

وكما أن إشباع الرغبة يعد مفتاحاً لتجدد الكون والمشاركة فى فعل الخلق، يحمل الإحباط فى الحب فى طياته تاريخ الانفصال والألم ومشاعر الانكسار؛ فيستحيل رغبات محملة بالشر والأنانية والانتقام أنا، كما قد يرتد إلى ذات المحب إغراضاً واستعلاء فى عالم مثالى رافض ونكران للذات أنا آخر. يقابل هذا بلوغ الإشباع فى الحب الذى

إغراءات مضللة، ومن أسر رغبات تفاقمت، ومن أذى عشق مغامر يحيد به عن الطريق، ومن اندفاع نحو تأكيد العاطفة بشكل متمركز حول الذات، موقف المحذر من عدم الاستماع إلى صوت العقل، ومن مخاطر تقع وراء حماية المجتمع، ومن الاستسلام لأمنيات خطيرة تحول مركز جاذبيته الروحي نحو أفق مجهول؛ حيث يتصل الفرد بقوى عالم خطر وغير متوقع^(١٩)؟

وعلى الطرف المقابل، يقف البطل - أو الشاعر - الملولم، باحثاً عن لحظة تبش الجلد، عن ذكرى من القوة تقاوم على مر الزمن، يقف ممتلئاً حماساً لإغراءات القلب الذى يحيا فى الشوق إلى الجمال والنزوع إلى الكمال، يقف ممتلئاً حماساً بعظمة المغامرة^(٢٠).

إن علاقة الشاعر بالمرأة المحبوبة تعد مفتاحاً لفهم بنية القصيدة على نحو طقسى، فموتفة البحث عن المحبوبة المفقودة من نمط المهام الصعبة^(٢١) التى قد تشمل عليها «تيممة طقس العبور» rite de passage، فالشاعر منطلق دائماً وجهتها، بحيث تعكس تصوراً مثالياً لبلوغه أهدافه. وتبدأ أولاً: بالدعوة التى لا يستطيع الشاعر مقاومتها، والوقوع فى خطأ التكور لحضن الطفل، رمز الأمومة اللافتة وأوهام استعادة أحلام الطفولة وفردوسها المفقود:

- تذكر دهر كان يطوى نهاره

رقاق الثنايا غافلات الطلائع^(٢٢)

- فدع ذكر عيش قد مضى ليس راجعاً

ودنيا كظل الكرم كنا نخوضها^(٢٣)

- منازل الحى إذ لا الدار نازحة

بالأصفياء وإذ لا العيش مذموم^(٢٤)

ذلك الفردوس الذى يحيل إليه رمز الكرم^(٢٥) وأيكة أحلام الطفولة وعالم الغفلة والرقّة والثنايا والطلائع، من جانب، والعيش فى عالم لم يعرف الذم والعيب؛ عالم من الحرية والبراءة، من جانب آخر.

والشاعر فى بحث دائم عن حضور مشبع يوازى حضور محبوبته، فيخلق فى^(٢٦) الطفل الذى يمثل صدمة الحياة

التواصل؟ أم ترمز إلى الأشكال الضاربة للذات المهووسة بنفسها ملتهمة قوى النفس التى تبحث عن التوازن؟ أم هى على العكس من ذلك تأتى منتقمة من هذا التفاقم، وهى صورة للحب الذى يعمل فى مناطق غير مشروعة من العالم الاجتماعى، بعيداً عن دائرة القانون والمسؤولية فى نشوة اللهر مع البهيج الخطر؟ أم هى فى المقابل صورة ملهمته التى تفتح الطريق بين أعماقه والعالم الخارجى، فتحقق التناغم والتصالح بين أحلامه وطموحاته ووعيه، مما يطور كينونته. فبلوغ الحب محبوبته وسيطرته عليها شكل رمزى يتنامى من خلاله وعيه، إذ يحاول استردادها أو إيقافها وتحريرها من أسر قوة كابحة أو شريرة، قد تتمثل فى الأب أو الزوج أو النظام الذكري. ويرمز هذا على المستوى النفسى إلى الحياة التى يحررها من شرك العقل ومن الأنانية، أو يوقظها من سكون أو غفلة أو استسلام. وهو إذ يفوز بها يظفر بجزء من وجوده قد يصور رمزياً فى شكل مملكته التى يتوج سيداً لها، أو فى شكل الشهرة والمجد اللذين يحظى بهما البطل المحارب. وهى صورة القوة الخلافة التى لا يبلغ مصيره إلا من خلالها، فهو مسوق نحوها ليحقق اعتناقه، ولا شئ يحول دونها أو يدفع ضد الوجود الأثنوى الذى يعصف بعقله^(١٧). إنها الأثنى الأبدية التى يقرأ الشعر فيها لغة العلو المفعمة بالرموز^(١٨)، وهى ينباع النشوة والفرح، والوجود الغامض، والنعمة المباركة التى تسحره؛ فإذا امتلكها امتلك قوى كونية وطاقات روحية.

ما الدور الذى يلعبه الصوت الثالث فى هذه التجربة والإلام يرمز ذلك الآخر الذى يقف موقف المويخ على حالة الأسى العقلى والجسدى، والاستسلام العاطفى لحماس جامع وعاطفة غير مكبوحة. ويقف أحياناً أخرى موقف المستنكر للميول التكويسية والفرور والأنانية الفردية المتسردة على مسؤوليتها الاجتماعية، والمندفة نحو تأكيد الكينونة الإنسانية وتعظيمها فى وجه الكيان القبلى والضمير الجماعى. أو يقف أحياناً ثالثة موقف المشفق على تلك الحياة التى تعيش فى عناد وتتعلق بنقاء متكبر، وبطفولية غفة، المشفق على تلك الروح المهمومة الجواله التى تستغرقها أحلام متشوقة لا تهدأ. أو يقف أحياناً رابعة موقف المحذر من

الخارجة من قلب الموت ما يشبه بوتقة التشليق التي تدفع بمقومات جديدة للحياة.

وتصطرع في الطلل مجموعة من الأزمنة، حاصر فيها ذو الرمة زمن الفناء الطبيعي بمجموعة من الأزمنة قادرة على الإفلات من تيار الزمن النازل نحو الفناء الحتمي ومواجهته؛ منها زمن ثقافة إنسانية صاعد، ومنها زمن فنى مفتوح فى الحلم والتذكر، قابل للعود عبر الخيال والإمكان والتمنى، ومنها زمن عاطفة متدفق يوازى جموح زمن الطبيعة القهرى، ومنها زمن دورى متجدد يبدو فيه الطلل مفرخاً حميماً يقابل انتصار الخلاء على الشكل والمساحة على الكتلة، الهشاشة على الصلابة والرمل على الحجر. فتستحيل «الريم» و«البوالى» و«المدعشر» إلى «حطام» وإلى «قيوض يمام» «تغنيه السوارى» «سحيق المسك».

- مقيم تغنيه السوارى وتنتحى
به منكباً نكباً والذيل مرفل (٢٧)
- كأن مسحق المسك ربا تراه
إذا هضبت بالطلال هواضبه (٢٨)
- كأن بقايا حائل فى مناخها
لقاطات ودع أو قىوض يمام (٢٩)

إن أشد الانبشاقات ديناميكية تحدث فى الوجود المكبوت (٣٠). والتواصل الحميم والرعاية الدانية - التى أخذ الشاعر بها يهدد الطلل تجعل رغبته فى فتح أعماق اللاوجود وقهر الوجود المتكتم تضرب بجذور صمت الطلل العميق فى أعماق الإمكان والقدرة الخفية لا فى أرض العدم. يقول:

- وقفت على ربع لمية ناقتى
فمازلت أبكى عنده وأحاطبه
- وأسقيه حتى كاد بما أبشه
تكلمنى أحجاره وملاعبه (٣١)
- وقفنا فسلمنا فكادت بمشرف
لعرفان صوتى دمنة الدار تهتف (٣٢)

لا شئ يموت فى دفء الاحتضان، ولا سبيل إلى إنقاذ العوالم المشوهة والممسوسة والمسوخة سوى النظر إليها بعين

الحبة والعطف، وتعهدا بضروب التواصل والرعاية وبذل النفس. هذا ما انتقل بزمن الطلل من الماضى إلى المضارع الاستقبالى؛ فتحول من «وقفت ناقتى»، إلى «مازلت أبكى» ثم إلى «أحاطبه»، «أسقيه»، حتى «أبشه». فتفتح الوجود لهذا الشاعر الذى يمتلك سحر الكلمة، تحول حضور الطلل من المفعولية للفاعلية، واستحال حضور الشاعر إلى ضمير المفعولية المتصل الذى يتلقى عن الطلل فى «تكلمنى أحجاره وملاعبه»، وصارت كينونة الطلل فاعلة مالكة بعدما كانت نهبا فى «محت» وفى صيغة اسم المفعول «مدعشر». ذلك التنامى فى كينونة الطلل هيا للاستجابة فحطت «على» من أصل العلو فيها وانزاحت غربتها وحلت محلها حميمة «عند»، وانفتحت أبواب هذا العالم لتصنع «كاد» له حقيقة نسبية تنازع عالم الحقيقة نشاطه وفعاليته، ويجابو الاستغراق المكانى فى «أحجاره وملاعبه» الاستغراق الزمانى فى «مازلت» حتى تنفك عنه قيوده التى ألزمت بها «على كل شبح ألو لا يصيبها»، بعدما أوفى الشاعر له بنذر دموعه وأدى له طقوسه.

- وأقوت من الأناس حتى كأنما
على كل شبح ألو لا يصيبها (٣٣)
- أرشت بها عينك حتى كأنما
يحلان من سفح الدموع بها نفرا (٣٤)

والتيمة الثانية فى طقس العبور، بعد الدعوة التى لا ترد، هى الوقوع فى الخطأ والتحذيرات المحيطة به. هذا الخطأ هو الاستسلام لهذه الدعوة استسلاماً ذاهلاً عن كل الواجبات الاجتماعية والذاتية، فيستنكر عليه الرفيق والصحب والقبيلة والمعاذلة هذا النمط من الانحراف الذى يصر عليه الشاعر ملقياً بنفسه فى أحضان عزلة يواجه فيها عدم توازن رغبات تتنازع وتكاد تفتك به وتهلكه.

- وقائلة تخشى على أظنه
سيودى به ترحاله ومذاهبه (٣٥)
- أفى الدار تبكى أن تفرق أهلها
وأنت امرؤ قد حلمت العنائر (٣٦)

لكن المحبوبة تحمل المكان معها فى منفاها المتحرك، حاملة معها وعود الخصوبة؛ إنها تعلق على تعددات المكان.

وكل مكان منتسب إليها هو بؤرة نشاط حاد لا يذوب أو ينكمش ولا تحيطه عداوات الخارج. والشاعر موزع بين اشتهااء الحياة الحاد والنزوع إلى تدميرها، ولا يرد عنه ذلك نداء العقل «حلمتك» ولا مسؤوليات القبيلة «المثائر».

- فأصبحت كالهيما لا الماء مبرئ

صداها ولا يقضى عليها هيماها (٣٧)

- عانى الهوى من حب مى وشاقتى

هوى من هواها تالد ونزيع (٣٨)

- على أنى فى كل سبر أسيره

وفى نظرى من نحو أرضك أصور (٣٩)

وعمود رغبة التواصل المجهضة معززة بالمقاومة وباحثة عن لحظة من الكشافة الوجدانية ينفرج فيها التوتر؛ فلا ذاكرة عاطفية دون احتدام، ولا زمن نفسى دون امتلاء وانفراج. فالعقبات تجعل المهارة مساجلة حقيقية بين الطاقات. ومعاودة عيش لحظات الألم والانفصال تستدعى مشاعر قلق الموت التى واجهها الشاعر فى لحظات الوقوف على التلل. ومن ثم يتنوع الإيقاع ويتأرجح بين الانفصال والانصال، والإمكان والاستحالة، والأسر والتحرر. فيدفع الإحساس بالعجز إلى إطلاق العنان فى اتجاه معاكس للفعل المقهور. وينحل التتابع الزمنى الخارجى إلى أزمنة ذاتية تتراكم فيها لحظات الكثافة النفسية بشكل يقرب الذات من أهدافها (٤٠). وتعين أساليب التقنية الفنية على تحقيق تلك الغاية، فالمحبوبة التى تبدو أمنية غالية ورغبة عزيزة تروغ من الشاعر كلما اقترب من إدراكها، فتختفى مخلقة فى القلب شوقاً أبدياً لا يرتوى، ومن ثم ينطلق لا تصحبه سوى نفسه التى تراجعها دوماً وتحاوره، متجرداً كالسيف المشرع فى معركة يواجه فيها وحوشاً تجسد مخاوف الذات التى تحاول أن تلتهمه. ولا يبلغ غايته أو يدرك حلمه إلا باجتياز متاهة الأخطاء والأنانية وقصر النظر والنكوص الطفولى. فالمخاوف لا تتوارى، والأبواب لا تنفتح إلا لنفس جريئة غير هيابة، ولا تنكشف غشاوات العقل إلا بالتخلى والتضحية التى تهيبه عبر تجواله وعزلته ومعاناته إدراك حلمه وبلوغ مصيره. لقد ارتحل دانتى بإرادة بيانريس نحو لقاءه بالأنونة المسجدة القادرة على رفع حجب العقل وغشاوات القلب. ولقد ظل الأدب يعبر عن ذلك النموذج الأعلى لتجربة التنوير والسمو

العقلى والروحى بلا ملل؛ إذ كان على البطل أن يدرك حلمه وطموحاته فى بلوغ ما يحقق له إشباع طموحاته على تنوعها واختلافها كما تتمثل فى السعى إلى امتلاك عشب الخلود أو بلوغ شجرة الحياة، أو اكتشاف شجرة المعرفة أو الفوز بالعروس المحبوبة الجميلة (٤١).

فى هذه التيمة من طقس العبور، نجد الشاعر المرتحل قد ألقى بنفسه وركبه وراحلته فى أعماق عالم مخاوف ليلية يحفها الهلاك، غشاوات نهائية وسراب، ووحوش خلاء، متصدياً لها بموهبة تقصم ضلالات الوهم بسيف الإصرار، بأشواق قلب وأمانى عقل ينشد الاستنارة والتحرر، ويدرك ضرورة التضحية، والتحمل، والتصالح مع قوى الداخل المربعة وأشكالها الرمزية. ومن ثم نجد رموز الاندفاع والابتلاع كالكهف والرحم والبطن، ورموز أعتاب الوعى كالنوم والسكر، والتأرجح.

- علينا أهابى الشراب كأننا

أناسى موتى شق عنها لحدوها (٤٢)

.....
على مثل حد السيف بمسى دليلها (٤٣)

- ونشوان من طول النعاس كأنه

بحبلين فى مشطونة يتأرجح

- أطرت الكرى عنه وقد مال رأسه

كما مال رشاف الفضال المرنج

- إذا مات فوق الرحل أحبيت روحه

بذكراك والعيس المراسيل جنح (٤٤)

لا تلبث المحبوبة أن تعاود البزوغ فى زمن ومكان نفسيين؛ فهى مخزونة فى العقل متاحة فى أحلام اليقظة وأحلام النعاس الخفيف، مما يجعلها تقف على أعتاب الوعى وتتداخل فى زمنها أزمنة الحاضر والماضى ومستويات الوعى وما تحته، ومن ثم تبدو قادرة على العبور بحرية بين عالمين؛ عالمى الغياب والحضور، واليقظة والنوم، والماضى والحاضر، والقرب والبعد، والمحسوس والمجرد، والقوة والضعف (٤٥).

وتبرز فى الطيف من وراء المظاهر المألوفة، كأنما انبثقت من العوالم الداخلية؛ عالم الليل البعيد عن أعين النهار

الكاشفة، وعالم اللاوعي البعيد عن إدراك الوعي ومراقبته. فتتمثل كقوة هادية تنبع من داخل القلب، مجتازة، ينطوى لها الزمان ويتراجع أمامها المكان، عارفة طريقها، تفوق معرفتها معرفته وقدراتها قدراته^(٤٦).

تكشف لنا دراسة نموذج المرأة في شعر ذي الرمة عن أصداء مجموعة من النماذج العليا تدور في فلك الأنثى وملكاتهما، منها صوت الأم الكونية، والأرض الأم، والأم حارسه الطفل، ووعاء الخصوبة والجنة المكنونة، وشجرة الخصب المتجدد، وبيع الأرض الزهر، وكرمة الشباب والحكمة ورمز الماء الداخلي، وأقحوانة الفم المضئ، وسحابة الولادة الجديدة، ونداء الخصوبة للوعول المتصمة بالجمال، وسيدة الفتنة المزدانة بالعر والحناء والأصباغ، وسيدة الحب وسحر بابل، والغائنة ذات النظرة المهلكة وباعثة الروح فيمن سحرتهم.

ليس الخيال تقنية يجاوز فيها الفنان الواقع إلى عالم يفتقر إلى صلاية الحقيقة، بل هو نوع من التفكير باللغة تتخذ فيه الأفكار شكلاً حسيماً، ويضفي عليها الرمز من المعاني الروحية ما يكشف عن رؤية الفنان الملهمة للطبيعة، فأميز أنماط الفنان ما ينكشف له في روحه^(٤٦). ومن ثم، يتميز التشكيل الفني بنوع من التحريف المقصود، أو فلنسمه العدول، إلى أنماط فنية ذات مقاصد قيمية جمالية، أو ذات مقاصد طقسية، أعني ترتبط بوظيفة لها من الجلال والتوقير ما يفوق قيمة التناقص الجمالي.

محبوبة ذي الرمة تعكس صورة نموذج غبطة تقع وراء العقل، وتأتي متلفعة بالجمال، كأنها قوة تنشط حساسية الإنسان للجمال، وتعدده بالنشوة، وتشبع حلمه بالارتواء. أو هي صورة لجوهر ينفذ في الحياة ولا يخالطه، له من الجلال ما يشذب فتنة الشعور بالجمال^(٤٧). فهي تمتزج بالطبيعة في أوج ازدهارها؛ إذ يلوح في كل صفة من صفاتها - التي يعكف الشاعر على اجتلائها بشكل طقسي - معنى من معاني نضارة الحياة؛ فمنابع الحياة الأولى تغذيها وتطعمها مباهجها؛ فتبدو منبعاً متجدداً، لا يحيط به الزمن ولا تدركه التغيرات. ومن البهجة يتفتح أفق الغزل، فتخرج المحبوبة من جنسها وترتفع إلى حالة من النقاء الخالص والأنوثة المشالية الجلييلة

المرتفعة^(٤٨)، كأنها جوهر تنحل فيه المتناقضات إلى سلام هائئ وتصالح محب، تفيض نعمته الباطنة بتدفق ناعم لا يعرف توتر التصارع^(٤٩). إن صورة خصوبتها حافلة بمعاني العشق والود الذي يشذب الجمال من عنفوان طاقته الفياضة؛ فهي الحياة التي تجمع ما بدده الموت وتملاً ما أفرغه. أو هي صورة تلتقي فيها الطاقة السحرية للطبيعة بقوى الأنثى الخلاقة. ونقاؤها الخالص صورة للانتصار على تبدلات الزمن، يواجه به الشاعر ضرباته الساحقة.

وتتلاقى في المحبوبة مظاهر خصب الطبيعة الكونية والنباتية والحيوانية، جاعلة منها حداً من حدود الكون؛ فهي نموذج أعلى للجمال مستقى من هناءة عالم فردوسي يسوده السلام؛ فرقة الظبية وحنانها من رقتها، وتفتح الجداول تفتحها أو لنقل تفتحها من تفتح البرق في قطع السحاب المطيرة، وجلوتها من إطلالة الشمس من بين خصائص السحاب وقد رقت من حدة أشعتها وزانها نصف الاحتجاب:

- تظهللن واستأنسن حتى كأنما
تهلل أبكار الغمام الضواحك^(٥٠)
- لها سنة كالشمس في يوم طلقة
بدت من سحاب وهي جانحة العصر
- تبسم إيماض الغمامة جنبها
رواق من الظلماء في منطق نزر
- يقطع موضوع الحديث ابتسامها
نقطع ماء المنزل في نرف الخمر^(٥١)

وتفوح بسحر الحب في فمها أزهار الحنوة الصفراء ونور الخزامى الأحمر وسوسن الأفحوان الأبيض المنتظم حول قلب أصفر. وتؤكد فتنتها رمزية الدافع الجنسي الكوني؛ فالزينة التي يجلو لجنتها برق ابتسامها «فارق»، والفارق الناقية التي انتحت وفارقت أترابها للولادة:

- وتجلو بفرع من أراك كأنه
من العنبر الهندي والمسك يصبح
- ذرى أقحوان واجه الليل وارتقى
إليه الندى من رامة المشروح^(٥٢)

- تبسم عن غر كأن رضاها
ندى الرمل مجته المهاد القوالس
على أفحوان فى حنادج حرة
يناصى حشاها عانك متكاس^(٥٣)
- تريك بياض لبتها ووجها
كقرن الشمس أفثق ثم زالا
أصاب خصاصة فبدا كليل
كلا وانغل سائر انغللا
أشب واضحاح حسن الثنايا
ترى من بين ثنيته خللا
كأن رضاها من ماء كرم
ترقرق فى الزجاج وقد أحالا
يشج بماء سارية سقته
على صمانة رصفا فسالا^(٥٤)
- أو مزنة فارق يجلو غواربها
تبوج البرق والظلماء علجوم^(٥٥)

يرفع إليها أنشودة عشق تمجد جمالها الذى يعبر عن معان روحية - من تفتح الطبيعة وتجدها وميلادها الجديد - برموز شهبانية تغرق فى الوقوع فى أسر جمالها، فأشراق الطبيعة فى فمها، وتفتح الزهر فيه يشبه تفتح الزهرة الكونية الأولى.

وإذا تأملنا الأدوات التصويرية التى يرسم بها الشاعر صورة جسد المحبوبة - من خط ولون وكتلة وفراغ، وإيقاع حركة وتوزيع إضاءة من منظور تشكيلى يبحث فى عناصر التشكيل وما تعبر عنه من إحساس باطن فى ملامح جسمية - نجد أن الشاعر أميل إلى التشكيل النحتى^(٥٦). فمثلث الخصوبة - أعنى الجزء السفلى من البنية، خاصة العجز والسيقان، دون منطقة البطن والخصر - يتميز بكتلة هائلة يوحى ثقلها بنوع من التصالح مع الجاذبية؛ إذ تبدو مشدودة إلى الأرض، بل تبدو فى تنطقها بها وتلفعها بكثبانها كأنما هى جزء منها، أو كأنما قد خرج نصفها العلوى منها وبقي نصفها السفلى متمرجا بها. ويتناسب مع تلك الكتلة الثقيلة نوع من الحركة البطيئة. فحركتها التى لا تنتقل فى المكان إلا ببطء أو «قطفا» ذات طابع استاتيكي. واستقرارها الممتلى

بحركته الرجراجة المتمرمة يتناغم مع ذلك السلام المتعالى على الحركة الذى ينعم به فردوسها. فكأنما فى ثقلها وكسلها الناعم تصالح مع سلام الطبيعة لا يزعجها بأى نشاط مفاجئ. وتنساب انحناءات خطوط جسمها فى حسيه مغرية، فامتلاؤها الناضج المشبع الريان لا يشكو التفضن، واستدارات الشدى والأرداف والأوراك والسيقان والكعب تدل على اكتمال مغلق على محور داخلى ينتظم عناصر الكتلة فى نضارتها بتماسك قوى^(٥٧).

- قطاف الخطا ملتفة ريلاتها
من اللف أفخاذاً مؤزره كفلا^(٥٨)
- عجزاء ممكورة خمصانة قلن
عنها الرشاح ونم الجسم والقصب^(٥٩)

فيحشد لها كل عناصر خصوبة التربة والنبت حتى تكاد تبدو كالجرة أو وعاء الخصوبة الممتلى بماء المطر والسيول، فتختلط بماء الأرض الباطنى وبغمام الثريا وتفتح الأرض فى بهجة الخصب؛ بحيث يستحيل نقل الحركة وضخامة الكتلة المترججة بالخصوبة منبعاً للجمال والجلال، فى آن.

إنها تشبه العذراء الأولى عشتار «السيدة الندية»، ذات الرحيق المختوم: «سيدة الكرم» الذى يرمز إلى الماء الداخلى و«سيدة الخمر» الذى يرمز إلى الشباب والحكمة^(٦٠). فقد نبتت أزهار مبسمها فى بقعة سحرية انفردت دون مثيلاتها ونمت «كاليثائم»، تعهدتها الطبيعة؛ تخرسها «الحناديج» و«يناصيها» عانك «متكاس». وتعاورنها الأمطار التى رقت الصفاة ماءها كقراً على كفر، ورشتها الهائم الحانية الرقيقة بالظل وارتقى إليها ندى العهدة الذى اختزنه الثرى ونسحه النبت. ورواها برد السارية وتهيم الذهب والوسمى، وانتحى إليها فى إيقاع لين وادع، فالسحابة «لواء»، وانعطافها «معج»، وسالت إليها القران. فقد هذب الجمال مظاهر الطبيعة لها فاحتضن الليل - الذى تخلت ظلمته عن مخاوفها - نسمات الصبا عنها يبرد «قوادمه». كأن الطبيعة احتشدت لرعايتها وتربيتها كما تحتشد - فى أساطير نشأة البطل - لتهمى لها وجوداً خارقاً. فتموها يشبه نمو البردى - فى إحدى الترانيم -

طريق للتنوير والخلاص طريقه القلب المشيع بالحب، المتشهي للتضحية، الجري على مواجهة المصاعب من أجل ميلاد للذات جديد.

ولقد أدرك الحس اللغوي العلاقة بين تقويم الاعوجاج ومعاني الفطنة التي اجتمعت في مادة «ثقف». فالتنوير الذي اشتق من رمزية النور لا يتحقق إلا لعين قادرة على الفهم والتعاطف، ولنفس واجهت الموت، فكل نمو يصحبه تفتح أو تشقق وانهايار، وكل يزوغ يصاحبه انصداع، فالحياة والموت متلازمان. وتحقيق الذات يقترن بمعاني البذل والتضحية، وكل فضيلة تتضمن كبحاً. وحين يدرك البطل ذلك تنفك له الطلاسم، وتنتفع له الطرق، وتنجاب الحجب، وتسقط الغشاوات، فيشرق في نفسه النور الذي يدرك أنه كان دوماً داخله، وإنما كانت حجب الجهل والأنانية والغرور هي حوائطه. فنشوة الخلاص ترتبط دائماً بمرارة الفقد. والمحبوبة في النهاية هي صورة ذلك المصير الذي يحج إليه فيسمو بوعيه وروحه.

يقول:

تمام الحج أن تقف المطايا
على خرقاء واضعة اللثام^(٧٠)

ولا يتم الحج إلا بالوقوف بالمحبة، ولا أتناول البيت هنا في ضوء علاقته بعادة الجاهليين الوقوف بـ «مناة» وقضاء يوم بها قبل التقصير والتحلل من قيود الإحرام. وإنما ننظر إلى البيت في ضوء تجربة الشاعر الكلية مع المحبوبة التي تعلقت بها ذكرياته وأحلام يقظته ونومه، ورحلة معاناته وأشواق طموحاته، من أجل تحقيق ذاته وإدراك مصيره. ففي ضوء من رمزية الحج، تصوير المحبوبة رمزاً للغاية والذروة السامية، ولحظة السمو الروحي التي يتوق كل حاج إلى بلوغها، ولا تمام للحج إلا بإدراك تلك اللحظة التي بها تتحرر النفس وتسمو وتشف إحساساتها في صورة لذلك الإدراك، والتحرر والانعتاق، والوقوف عليها يوحي بأنها الغاية النهائية التي تكف عندها كل حركة، ويتوقف لديها كل نشاط، على أن في «التوقف على» وجهاً آخر، إذ يتضمن معنى التبين والفهم. وهذا يقرنا من حس السمو الروحي الذي تتحرر معه النفس والذي دشمه

الذي بذره كرونس والتقطته هيرا ورعته إيزيس وروته أمطار زيوس ليستطيل ويرتفع للسماء كما ارتفع أوزيريس^(٦١).

إن خصائص فتنة المحبوبة من خصائص ربة الخصب «عشتار» وربة الجمال «أفروديت». وأناشيد عشقها تستقي من أناشيد العشق التي انحدرت من طقوس الزواج المقدس لنشيد الإنشاد وأغاني الحب المصرية القديمة^(٦٢). من ترانيم سيدة الخصوبة: «يا أعظم الآلهة، موشحة بالحب والمتعة تفيض طاقة وسحراً وشهوة، شفاهاها عذبة، وفي فمها الحياة، ظهورها ينشر الفرح وفيها القوة والعظمة، إلهة صديقة، وروح حارسة»^(٦٣). وفي ترانيم أخرى: «لقد ألبست الحب والسور، حلوة الشفتين، في فمها الحياة، هي الجليظة، وعلى رأسها وضعت الحجب، قوامها جميل، وعيناها مشرقتان»^(٦٤). ومن نشيد الإنشاد «شفثاك يا عروس تقطران شهداً... فمك الخمر الطيبة... أختي العروس جنة مغلقة، عين مغلقة، نيع مختوم»^(٦٥)، «من هذه الطالعة كالقمر، الجميلة كالقمر، الطاهرة كالشمس»^(٦٦) فهي ينبوع جنات، وسوسة الحب، كل ما فيها جميل ولا عيب فيها»^(٦٧).

كذلك، فالمرأة قوة مجددة للطبيعة ولقوى النفس، بحيث تفتح الطريق أمام مكونات أعماق النفس وتطلعات الإنسان الفكرية والروحية، وتطلق قوى الوعي نحو المغامرة التي تتخذ شكل التحول من الطاقات الغريزية والعاطفية إلى ذروة السمو وتطور الكينونة^(٦٨). ولقد عبر الأدب عن ذلك التشوق الذي يستشعر شيئاً يزهر داخل القلب ولا يمكن للنفس أن تكون ذاتها إلا به. ويتخذ ذلك التشوق نحو التعرف الداخلي شكل التجربة العاطفية. فالحب تجربة فكرية شأن كونها تجربة حسية ترتبط بالجمال والدفء العاطفي، وتعكس تلك التجربة صورة للرغبة العميقة في تحقيق الذات، وتحول الرغبة الشخصية خلال الخبرة الجمالية إلى موضوع للحب المثالي^(٦٩). ويبدو أن حس التنوير والتحرر والإشباع - الذي يبلغه الحب ومثله الشاعر والفيلسوف والصوفي - يعطي مفتاحاً لتجربة تحول الحب عبر تجارب الألم والإحباط إلى بلوغ النشوة الروحية، وهي عملية مقصودة في الفن ومتكررة بشكل مستمر. فكل

الأخطاء وعالم المخاوف الداخلية ومواجهة وحوش الجفاف. ومن ثم، لعبت الناقة دور القوة المساعدة للشاعر، وهى قوة هائلة مروعة، مؤهلة لخوض الصراع المصيرى بندية وبكمال التهيز، وهى القادرة وحدها على مناجزة ذلك الوحش، ولا يكون صراعها معه يسيراً ولا تتراجع أمامها العقبات وإنما تكابد، وتضحي بشئ من طاقتها وكتلتها، دون أن تبلى أو أن يكسر التعب نشاطها المتجدد، كأنها معين طاقة لا ينضب، وتقصد الناقة ذلك الوحش فى كتلتها المتعضية ذات الرؤوس والأعضاء والجوز، فتشج رءوسه، وتيجم يافوخه فتصدعه، وتقطع أجوازه، وتبادل الترامى، ويصيبها من القوة مس كأنما تلبستها قوى الجن وأطار عقلها الهوج، وفى المقابل يحشوها الشاعر الليل وتشرب الهواجر ماءها.

- حشوت القلاص الليل حتى وردنه

(٧١)

- تيممن يافوخ الذجى فصعدنه

(٧٢)

- وشمت يشجون الفلا فى رءوسه

(٧٣)

إن صراع الناقة مع وحش الصحراء يمثل صورة للصراع بين القوى المفجرة للخصب ووحش الجفاف الصحراوى، وكلاهما ينتمى إلى الطبيعة الأرضية فى شكلها الإيجابى والسلبى، ويشتركان فى مادة الفعل وشكل القوة.

تجمع صورة الناقة فى إهابها القوة المعنوية إلى القوة المادية، فإن حيل بينه وبين محبوبته «تيممت دار صيداء صيدح»، ولا يلبث إياها إلا «الله والشعثانات البهاميم». هى شديدة الذكاء، سريعة الاستجابة، عميقة الفهم، عارفة حين يجهل، مصممة، يستمد من إرادتها المستقلة قوة إرادته. وقد تنعكس عليها صورة الأم التى يحتفى بحضنها إن كف عن مداومة السير، فتجتمع فيها معانى الجلال والرهبة والخوف والمحبة... هى صورة همتة التى تسمو به «إلى حيث لا يسمو امرؤ متقاصر». هى صورة للخلاص، وبدليل أحياناً لدور الغزالة

الشاعر حين جمل «المطايا» فاعلاً، متجنباً معانى الحبس والمنع إذا ما جعلها مفعولاً. فالمطايا هى الوسائل التى تفضى جميعها إلى «خرقاء»، وتؤول بصاحبها إلى إدراك طموحاته، والطموح لا يعرف اللين، كما لا تعرف مادة «خرق» - فى أحد معانيها - اللين. وغاية ذلك الطموح تسمو بالروح وبالإدراك إلى ذروة تملو على مشاغل الحياة والعمل، و«الخرقاء» لا تشغل بصنائع الحياة بل تملو إلى آفاق من الكرم والنعمة. واحتجاب المحبوبة الجزئى الذى يجمع بين الاحتجاب والانكشاف هو صورة تجتمع فيها المتقابلات، وينحل تناقضها؛ إذ هى صورة لحقيقة تستتر، ولا تنكشف أو تنجلي إلا قدر ما يحتمل قاصدها ويتفهم عنها ويتلقى.

إن خيال ذى الرمة يتميز فى تصوير تجربة الحب بالاغتراف من مادة الخيال التارى فى شكلها المستنفذ المستهلك للتعبير عن عذابات الحب المدمرة، ومادة الخيال المائى فى تصويرها للخصوبة الكونية، ومن مادة الخيال الترابى التى تنبطنها قوى نشطة تعود بها إلى حالة السيولة الأولى التى تذكرنا بالمراحل السابقة على الخلق، وتخرجها عن حجبيتها إلى حالة من الاستجابة والتفاعل. ويعمل الخيال فى مادة الهواء من خلال تصور الريح التى تقوم بدور العنصر المنشط المحرك للعناصر المادية الأخرى، والباعث فيها الطاقة.

كما يتميز الشاعر بقدرة فائقة فى التشكيل اللونى الذى يختزن تاريخ الفصول وتاريخ القوة والضعف والامتلاء بالحياة والفراغ منها، وحس البهجة وحس الموت. ولا يعرف التصوير اللونى لدى ذى الرمة الإعتام، فالعالم اللونى لديه نشط، متوهج، ممتلى، تتدفق فى باطنه حياة على وشك التفجر.

أما التشكيل الحركى عند ذى الرمة، فأميل للتشكيل النحتى الذى تتحول فيه الحركة إلى طاقة مكونة أنا ومندفقة أنا. ويتبين ذلك فى تشكيله كتلة المرأة التى تغشى سكونيتها حركة فيض باطن تتنامى بفعل قواها الداخلية.

إن فهم صور الحيوان فى عالم ذى الرمة الشعرى يلعب دوره فى فهم البيئة الطقسية التى توارى طقس عبور، بحيث تتجلي رحلة الشاعر الصحراوية بوصفها صورة للولوج فى متاهة

في قصة حي بن يقظان؛ إذ تمكس الصور الشخصية لرغبات النمو وحلم المصير، فقد «زل عنها جفاف المقادر».

إذا صكها الحادى كما صك أقبح
تقلقلن في كف الخليج المشارك^(٧٤)

ويفتخر في خيال ذي الرمة لصور الناقة وعالمها الفني من صور الخيال الترابي والناري والضيئي؛ من حيث تشكيل الشاعر بنية الناقة وكتلتها، كأنما تتجلى فيها صورة الأرض الأم ورموز الرحم الأكبر: الكهف والقبر والبئر والعش والقصر. وقد اشتق الشاعر لها وجوداً من مادة «وجين» الأرض ومن حجاريتها «المضرس»، كأنما تتجلى فيها روح الأرض في وجهها الغليظ، وتتدفق كتلتها بالحركة التي تتعلق بالتدفق والاعتراف الذي يتصل بالافتراع الأرضي أكثر من حركة السيل. كما يغلب على الصحراء صور الخيال الضيئي وغشاوته انعداماً للضوء في ظلمة حالكة وانفجاراً بالتألول الذي يزيّف حقيقة الوجود.

إن خيال ذي الرمة بشكل للناقة صورة كائن كوني؛ الحجارة عظامه، والنبات شعره، والقبر رأسه، والبئر صدره، ونقر الماء مناسمه. ومن ثم تمكس في الخيال الفني حلماً ببنية أسطورية تخيل على تصور للأومنة الأرضية ولقواها، تلك التي يزواج بينها مداخلها فيها بين الناقة والأرض والمرأة، على نحو بارز نراه ممثلاً في القصيدة الرابعة والستين.

ويتميز المعجم النعني الخاص بالناقة بشرائه الشديد وباحتلاله مكاناً شديداً الاتساع بالمقارنة إلى تصويره للحيوانات الأخرى في شعره، بحيث لا يعدل المساحة التي يشغلها ذلك المعجم غير شعره في المحبوبة.

ومن صور صراع الناقة تنتج صور صراع أخرى يتوازي فيها الصيد مع طقس العبور بوصفه تكراراً لموتيفة صراع الوحش، أو صراع قوى الخصوبة والجفاف، أو صراع الحيوان والصائد المشربص. وتتنوع شخصيات البطل التي تفتح من الصورة الرحم للناقة الأم الجليلة المتحدة. فزى الحمار بسيطاً، محباً، انفعالياً، متحمساً، مهموماً بمسؤوليات اجتماعية لحماية قطيعه بوصفه رموزاً للخصوبة المستقبلية. وفي المقابل، يترصده

صائد وقع أسر رغباته المتفاقمة النهمة لالتهام الخصب وتدمير الحياة والتغذى عليها. ويكاد الحمار يقع فريسة تلهفه واطمئنانه، فتبهر الأقدار والطبيعة، مدافعة عن السذاجة البريئة وحلم الحياة الآمنة المستسلمة لقانون الحياة الدوري في ازدهارها وانطوائها، حتى تنطلق الحمر باشتهاه حاد للحياة مشعلة الأرض حريقاً.

قد يرونا سياق ذي الرمة الشعرى الذي يجعل اللفظة حداً من حدود الكون؛ إذ تقتنص الوجود وتأسره،^(٧٥) بحيث نسلم أنفسنا لتلك الرغبة في ملاحقة الممكنات المستقرة في عالم الخيال الفني، بل نتحد بالكون إذ نحلم في الصورة ونحلم فيها عبر الخيال مادة الكون - كما يرى باشلار - فنعايش طاقة الوجود المسترس^(٧٦). وذو الرمة؛ إذ يستبدل بالحقيقة حقيقة شعرية، يدرك بكفاءة عالية أن التناقض هو المبدأ الأساسي للحياة الجمالية، والمبدأ الحقيقي لكل تفرد. فجدل القيم يستحث خيال النوعيات، وتخيل نوعية ما يعنى أن نعطي لها قيمة. والقيمة ليست شيئاً قد تحقق بالفعل، بل نوع من الطموح والاستلهم. فالتقابل مبدأ أصلي موروث في المادة الأولية الجمعية التي يرسم منها الخيال، ويفتخر من معيها صوراً تتنوع وتكثر في تحولها من العمق للسطح^(٧٧).

ولا يقبض البطل - الذي يرمز إليه الحيوان في رحلة عبوره الطقسي وامتحاناته - على مقاييس عالم القوى الخلافة، أو يطلق طاقة الحياة الكامنة إلا بصلاية نفس عرفت عالم المخاوف التي تقع في أعماق الطمأنينة، ووازنت بين الأماني، ودافعت الضغوط، وتعلمت شيئاً من التخلي عن الرغبات وشيئاً من التشبث، وخاضت مغامرتها بين تصارع قوى الكبح والاستسلام، والرفض والمطاعة، والقبول والمقاومة.

ومن بين أقطاب المتقابلات تقبض شاعرية ذي الرمة على لحظات تسهم في صنع المصير.
يقول:

- كانت إذا ودقت أمثالهن له
فبعضهن عن الآلاف مشتعب
- حتى إذا الوحش في أهضام موردها
تغيبت رايها من خيفة رب

فعرضت ظلقاً أعناقها فرقاً

ثم اطبأها خسرير الماء ينسكب

فأقبل الحقب والأكبَاد ناشرة

فوق الشراسيف من أحشائها تجب

حتى إذا زلجت عن كل حنجرة

إلى الغليل ولم يقصعنه نغب^(٧٨)

وتحملنا «كانت» إلى نوع من القراءة في سجل المصير الذي رسمت «أمثالهن» ديدن نماذج نغيب فيها الملامح الفردية وسادت الماثلة. وتصنع أداة الشرط «إذا» سياجا لللباساته، العارض منها والمستقر، بما يكشف لتلك الحمر درس المصير الذي عليها - وعلينا - أن نتعلم شيئاً منه؛ فبقاؤها مرهون بتخليها الذي تهدده «ودقت» وتشهد عليه، بما جمعت بين دفتيها من معاني الاقتراب الخاضع الممتزج بالحرص الشديد والتهالك المهلك، وما فيها من معاني الاشتواء الشبقى. ويعزز حرف الجر «له» حال فقد الإرادة الذي يؤزل بها إلى الوقوع في حوزة الإغراء ومن ورائه الصائد عبر ضمير الملكية. وتدعم «مشتعب» - بما في رحمها من توتر جائم لمعاني التصدع والفرقة والصلاح - في صيغة اسم المفعول والمطاوعة والبناء للمجهول خضوع الحمر لقوى مجهولة واستسلامها الذي يعد سقطتها الحقيقية. ومن ثم تأتى «حتى إذا» بلحظة تحول مصيرية تقطع امتداد السرد في وقفة فاصلة تكرر بامتداد «كانت» الزمنى على أعقابها حين يستيقظ وعى الحمر، وترتبط شرطية تلك البيضة بتصوير وعاء للحدث مكاني تتكاثف رموزه. فمن باطن الأمان المستقر فى قاع وادى الطمأنينة «أهضام» وحلم الارتواء «موردها»، وما يشيعه ضمير الملكية «ها» من مشاعر التمكن والانتماء؛ حيث «نغيب» وأوغلت فى أعماق أمانيتها الباطنة مبتعدة عن عالم البيضة والوعى، تتولد لحظة من البيضة تنبثق معها أشد المخاوف التى تتراكم فى الفعل «رابها» والاسم «خيفة رب» المفرد منها والجمع. ولقد استبطنت المعاجم معاني المخاوف والطمأنينة التى تنصارع فى باطن مادة هضم^(٧٩)؛ إذ تجمع بين الأرض المستوية المطمئنة، وصور من العدوانية تتكشف فى سياقات من مثل «العدو بأهضام الغيطان»، ومن مثل التحذير من الليل ومن أهضام الوادى، كما تنشئ بشئ من تهديدات السقوط فى

«سقط على» بمعنى «هجم». وتعرض الحمر - المخاوف بأعناق متطلعة «عرضت فرقاً» - ذلك الإيغال المتغيب، فتنتفض، ومازال يراودها حلم الارتواء الذى تساق فى إطاره أفعال سمعها «طلقا». وتحتشد عليها الإغراءات تدعوها «اطبأها» معززة بالصوت «خسرير الماء» والحركة «ينسكب». ويحدث الصراع فى صدور الحمر الملتهبة عطشاً فتجيش نفسها اضطراباً «تجب» ويغشاها هياج الموزع بين العصيان «ناشرة» والتوثب الذى يكاد يجاوز حدود «فوق الشراسيف». وقد استبد بها ذلك الحلم الذى يركبه الشوق الذى تصرخ به «كل حنجرة» وإلى الغليل، وتتراكم عليه «نغب» فتحاصرهما، لتتركها فى النهاية معلقة «لم يقصعنه» دون أن تبلغ من الارتواء نهايته فيظل العطش متأججاً والشوق حياً. ثم تنبثق «حتى إذا» مرة أخرى لتقطع تراخي «ثم» الذى يمد حبال الإغراء فى تتابع سريع لفئات التعقيب فى فعل الصائد الذى «رمى فأخطأ... فانصاعت» فى تعاقب لحظة مصيرية لا تعرف التراخي. ومن ثم، تطلق الحمر وقد غلبها اشتواء الحياة على اشتواء الارتواء رامرة إلى النفس التى تطارد دائماً صوراً للحياة تشوق إليها، وتظل تركز وراءها فإذا بلغت منها شيئاً تشوف لما وراءه، ولا يؤذن تمام إنشائها إلا بموتها^(٨٠).

أما رمزية الصيد، فتتوازى مع المطاردة الدائمة لليأس والجهد والبلاء، والجهل أحياناً والغباء. فالحياة حقل كبير للمطاردة المتنوعة بين صائد وفريسة، أو بين موت يسعى ليتغذى على حياة، أو حياة تشتبه بموتاً، أو حيوات تتغذى منها الواحدة على الأخرى.

و«الصائد الملعون» هو الذى تستحوذ عليه رغبة نهمه لا تشبع، ومن ثم نراه مشدوداً إلى مطاردة لا نهائية، مندفعاً وراء كلابه العاوية التى تدمم وتدمم فى دائرة لا تبلغ المركز، فيظل يلاحقه الفشل، دون أن يبلغ مقصده. فهو رمز للذاهل، الخاضع لرغبات داخلية، المنساق وراء عالم الظواهر، ومطاردة العارض. فالعدو بالنسبة إليه هو رغباته الداخلية التى استفحلت، وانحرفت به عن غايته^(٨١).

وقد عرفت الأساطير مايمثل لذلك الرمز، فيما عرف «بالصائد الأسود» أو «الصائد الملعون»^(٨٢). وقد عده البعض تحريفاً لأسطورة «أودين» صائد الأرواح فى قطيع كلابه

ولا تنتهي حركة المطاردة، ولا ينطفئ ذبال ضرامها المتقد الذي يظل يذكر. يضع ذو الرمة أيدينا على صيغة شعرية تشي باتحاد النجوم بذبال الصائد المترصد بيقظة ساهرة نافذة نفاذ ذلك اللهب الذي لا تغمض عينه. فتمتد كونية لحظة من الدهشة الجمالية تركز كشافة صورة تشكلت في عالم العزلة المحتشدة والوحشة المرهقة للمراقبة والمطاردة الخفية، والهداية والفخ اللذين يتنازعان في ذبال الصائد. فينفتح عالم من الترقب لا يعرف الأمان الخالص أو الاسترخاء.

ويشربن أجنا والنجوم كأنها

مصاييح دحال يذكي ذبالها^(٨٧)

يعكس صراع الثور الوحشي مع الكلاب ظل صراع نجمي سماوي آخر بين مجموعة الكلب النجمية ومجموعة الثور المعلق على قرونه كلبا الراعي أو نجما الدبران، وتشكل ملامح الثور رمز الخصب والكلاب رمز الجفاف من مادة الرمز الأسطوري الغزيرة التي أحاطت بهما.

وتتميز شخصية الثور من شخصية الحمار في ملامحها وفي همومها ووظيفتها، فالثور مهموم بهم أبعد من الهم الشخصي أو الاجتماعي، إذ يبدو مضطعاً بمهمة كونية تتعلق بإقامة طقوس الخصب واستئزال المطر، ويواجه من أجل ذلك قوى خفية تحاصره بالجن وبقوى الطبيعة الحيوانية ذات الطاقة غير المكبوحة، وبالليل، وبالوساوس، وبطبيعة غاضبة، وبعاصفة رعديّة مدوية، ونرى الثور في مواجهة هذا قد تعلق بصره بالسماء ينشد لديها شيئاً من خلاصه، فتحتفى به في مطر لؤلؤي كأنما تهيشه لتلقى فيضها.

إن صورة احتماء الثور بأحضان شجرة الأرتي تعكس ظلاً لموتيفة معروفة أسطورياً للزواج المقدس بين عناصر الخصوبة الأرضية الذكرى منها والأنثوى، فيما يعد نمطاً من الحلم الديونيزي. كما نراه يعكس في رمزية الاحتفار في أحضان الشجرة وجذورها، ممتزجاً بصورة السيف والجرب صورة لحلم أوديسي يعجز عن تحقيقه حين يلفظه ذلك الحزن ملقياً به - في مواجهة أعباء الوعي وهموم النهار - إلى عداوة الكلاب، مشكلاً أبعاد إطار آخر للبطل لا يكتمل حلمه دون

السماوية الجهنمية^(٨٢). وقد رفعت الأساطير النجمية - لدى الساميين، خاصة الحرانين الذين اشتهروا بعبادة النجوم، وكذلك لدى غير الساميين - الراعي والصائد والكلاب إلى السماء، بحيث نجد من مجموعات النجوم «كلب الجبار» و«ممسك الأجنة»، كما نجد «الصائد الأعظم» ممثلاً في زاجروس وهو اسم لديونيزوس^(٨٤). وقد عرف العرب أسطورة «الدبران» أو «هادي النجم» الذي يسوق أمامه قلاصه في إثر «الثرية» مهرا لها، فيعترض بينهما «العيون» فيحول بينه وبين العروس التي رفضته زوجاً لها^(٨٥).

ولا تنقطع المطاردة أبداً، فميدان المعركة هو تصوير رمزي لحقل الحياة التي يعيش كل كائن فيها على موت الآخر، وتتم دورة الحياة باتحاد طقسي تستوعب فيه طاقة كائن داخل كائن آخر. لقد طبع الصراع الحيواني على العالم النجمي علامة أرضية امتدت بالصراع إلى مستوى كونى. فحركة القبة السماوية الدائرة مع تغير الفصول من الربيع إلى الصيف تهيم لمجموعة الكلب - أو ما يعرف بالذب الأكبر - إقداً متراجعا أمامه مجموعة الثور. كلما اشتدت الحرارة وتقدم الصيف، حتى يبلغ أوج حرارته مع ظهور نجم «الشعري» الواقع على أنف «الكلب». وقد عبد العرب والمصريون - على اختلاف طبيعة البيئة - نجم «الشعري» بوصفه المسيطر على قوى الجذب والهلاك التي تقتل الزرع والحيوان وتشيع الحمى وتحف معها القران والتناهي في البيئة العربية، ويفيض النيل بشكل مفرق ومحتاج في الأراضي المصرية^(٨٦). ومن ثم، تتراجع مجموعة الثور التي تتضمن «الثرية» نجم الخصوبة والثروة ورمز الخصوبة أمام كلاب الجفاف السماوية التي ترمز للجذب والهلاك، فيما يعد تمثيلاً رمزياً لصراع الخصوبة والجفاف مع تغير الفصول. ومن ثم، يتصدر الثور الوحشي على كلاب الصائد. وبالمثل، تنتصر «الحمر الوحشية» التي ترمز إلى الخصوبة والتجديد والبعث والمجتمع المسالم أمام وحشية الجحيم الصحراوي الذي «ينبرى لها» بلهيب تجسد استعارة «نأج» صوت غليانه الذي تجف معه عناصر الرطوبة في التربة والنبات، وتتجو في النهاية من الموت الذي يتشخص كذلك في صورة الصائد المترصد.

بروقه فيهدمه من هائل الرمل منقاض ومنكسب، يفعل ما يوازي فعل الحرث، وتستجيب الأيكة لحلم التزاوج الذي يجمع عناصر الخصوبة ممثلة في الشور والشجرة والغبية؛ إذ ينفصح أفق عطرى ناعم من «نسيم البنان» - وتأرجح «مرايض العين حتى يأرج الخشب» - يلف الشور في حلم عرس عبق شبق - تنضوع الأيكة التي تكاد توازي «بيت الحياة» الذي شهد عرس عشثار وحبيها نموز - بأرج لا ينقطع كأنها هدايا عطور سيدة الخصوبة والعشق من «لطائم المسك يحويها وتنتهب»، في طقوس زواج مقدس، تنصب فيها الغبية على الشور كأنها حمام عرس فتفترط قطراتها على ظهره حبات لؤلؤ أو جمان. ويلعب الخيال العطرى دوراً مهماً في تشكيل ذلك الشبق الذي يجمع بين الشور والخصوبة المائية فيتشتم أثر الرطوبة والخشب «سوف العذارى الرائق المجسدا».

يقول:

كأنما نفخ الأحمال ذاوية

على جوانبه الفرصاد والعنب

كأنه بيت عطار يضمه

لطائم المسك يحويها وتنتهب

إذا استهلكت عليه غبية أرجت

مرايض العين حتى يأرج الخشب^(٩٠)

يحفر أعجاز الرخامى المؤدا

والقنع أظلالاً وأيكا أحضدا

حتى إذا شم الصببا وأبردا

سوف العذارى السائف المجسدا

وانتظر الدلو وشام الأسعدا^(٩١)

- أين به عود المباءة طيب

نسيم البنان في الكناس المظلل

إذا ذابت الشمس اتقى صقراتها

بأفنان مربوع الصريمة معبل

اكتساب خصائص البطل المحارب وسماته. وقد نلمس في هذا شيئاً من أصداء ملامح شخصية للبطل في انتقاله من المرحلة القمرية ومهام الخصوبة إلى البطل الشمس ومهامه الخاصة بالسيادة والقانون والقوة والمدالة. وقد يعكس أصداء مرحلة - عرفتھا ميشولوجيا الهلال الخصيب - باحتفاظ البطل فيها بخصائص النموذجين معاً.

فخلق الخيال الأسطوري نوع من التزاوج المقدس بين الرب المسؤول عن المطر والعاصفة أو الخصوبة الذي رمز إليه بالشور، وبين الخصوبة الأنثوية أو الأرض التي تتجلى فيها قوة النمط البدائي للأمم الكبرى. ولقد^(٨٨) صورت الطقوس شيئاً من هذه العلاقة، فكانت قرون الثيران تدفن تحت الأشجار ليكثر حملها^(٨٩). والحرث نفسه يعد عملاً ذا أصول طقسية تنتقل فيها قوى الشور المخصبة إلى الأرض بعد أن يطعنها المحراث.

ويمایش نور ذی الرمة فی أحضان الكناس حلماً بدائياً مشابهاً؛ إذ يتشوق إلى نوع من التزاوج مع عالم الشجرة الممثل للخصوبة النباتية بما تفتح في أيكة الأرض من «الربل والجدر» وما نفضت حولها من «الفرصاد والعنب»، وما ازدهر فيها من «الرخامى» الغض، وما امتد فيها وأورق من «أفنان مربوع معبل»، وما اختزنت في باطنها من خصوبة «الكباب الجعد» و«مرتكم الكتيب». ففي هذا العالم المشبع بالخصوبة والنعمة وما تتزين به الأيكة - كأنما نهيات بكل تفتحها في فرح احتفالي تتألف مفرداته من الأصباغ والعطور والعنب والغبية - يشكل الخيال تفاصيل ذلك الحلم، ويضيف الخيال الصوتي في صوت استهلال الغبية على تلك الأيكة ملمحاً من حلم خصوبة كونية يجمع بين الغبية والكناس و«الجدر» أو الإثمار و«العبل» أو الإبراق و«الجعد» أو التشجيع بالماء وبين صوت الوليد أو صرخته لحظة خروجه إلى الحياة. وتشكل الصفات ملامح أفق رغد يضوع بالنعمة والليونة التي تمثل في «أغيدا» و«المؤدا» و«أحضدا» و«مبيلا» و«مقى السحاب أربدا». ويتآزر مع تلك الخصوبة الأنثوية الرمز الجنسى الذكرى في الفعل «يفشى» وفي رموز الافتراع التي توحد بين السيف والقرن، حين يتوخى الشور جرثومة الشجرة بالأظلاف كأنما «يشير الكباب الجعد عن متن محمل». فالشور، إذ «يفشى الكناس

يحفره عن كل ساق دفينه

وعن كل عرق في الشرى متغلغل

توخاه بالأظلاف حتى كأنما

يشير الكباب الجعد عن متن محمل^(٩٢)

ففى ظل الأيكة والكناس تراود الثور أحلام البيت متمثلة
فى «معدن الصيران» و«أبن به» و«مرايض العين»، فيستمد
انتماءه من الإقامة والمعاودة التى تتجاوز الصفة إلى المصدر
«عود المباءة». وينسحب على دفء البيت أحلام التوالد التى
تنشئ بها صيغة «حب القرنفل» بما تتضمنه «حب» من نبوءة
تفتح مستقبل مخبوء، وما فى «القرنفل» من مناخ عطرى
يختزن شيئاً مما عرف عن العطريات من إسهام فى سحر الحب
وإحياءات الإغراءات بالخصوبة والتوالد، التى تتصدى لتغيرات
الزمن «إذا هجرت أيامه للتحول»، وتنوعاته بين المتقابلات مثل
«جديد وعامى» و«حائل وحائل» التى تجتمع فى الجناس
الناقص بين التبدل الباطنى والتدفق الحركى. بل إن صيغة
التراكم فى «على أهدافها كشب» تتخذ صبغة زمانية، كأنما
تنفذ فاعلية الزمن إلى كل كتلة وحركة وتبطنها، حتى يصل
نشاط الزمن إلى قمة استفادته المادة حين يختزل الخيال اللونى
شيئاً من دورة الحياة فيستحيل اللون إلى «شهب» التى تجمع
إلى الخيال اللونى شيئاً من الخيال النارى، ينسحب على كون
ينخرط من دورية الولادة والموت التى تمتد أسبابها إلى عالم
النجوم فتصوت «الشهب». ويواجه الثور بحلمه الأساسى أعنى
حلم الخصوبة والتوالد مدعماً بالغيبية ذلك الجدل - الذى لا
يخلو من حس تاريخى - القائم فى باطن المتقابلات «تقيظ
تروح» و«يحويها/ تنشب» و«منقاص/ منكشب» بسيطرة الفعل
«يفشى» و«حرف الجر» عليه فى محاولة للتغلب والاجتياز
ترشح لها «مجتازاً لمرتعه» على مستوى البنية. بل إن استبطان
أسماء المكان التى ينتقل بينها الثور من «ذى الفوارس» إلى
«وهبين» قد تهيئ لفهم أعمق لمهمة الثور التى لا تستكمل أو
تتغلب على همومه إلا بخوض معركته الحقيقية مع الكلاب
حتى يفوز بهبته ويحقق مجده.

يقول :

تقيظ الرمل حتى هز خلقته

تروح البرد ما فى عيشه رتب

ربلا وأرطى نفت عنه ذوابه

كواكب الحر حتى ماتت الشهب

أسمى بهبين مجتازاً لمرتعه

من ذى الفوارس يدعو أنفه الرب

فبات ضيفاً لدى أوطاة مرتكم

من الكتيب لها دفء ومحتجب

مبلاء من معدن الصيران قاصية

أبمارهن على أهدافها كشب

....إذا أراد انكناساً فيه عن له

دون الأرومة من أطناها طنب^(٩٣)

ويلقى الثور بنفسه فى دفء أحضان ذلك البيت
وحصونه. وتزهر أحلام الطفولة فيلهو بالجدر - وهو ثمر يتربل
كأنه الحلماء، كما تخبرنا معاجم اللغة - كأنما يمارس
حلماً من أحلام الرضاع. ويلتصق بالجزر الذى يحمل للسماء
رحيق الأرض، لكنه يظل أمير الباطن. ويستعين الثور - أو بطل
الشاعر - تحت سقف تلك الحصون التى تتلقاه برحابة «بهو»
وبرغد «ما فى عيشه رتب». ويتضيف سقف حنون يلود به
حذار غضب سقف سماوى أعلى مزمر - يستعيد صورة لمادة
الألفة الدافئة والحماية.

لقد صار على الثور الذى التمس ملجأ به «كناساً آمناً
ومراداً» ولاذ فى عزلة بما للملجأ الأرطى من «دفء ومحتجب»
- أن يشحذ احتياطى القوة الكامنة، ويستجمع شجاعته ويستعيد
ثقته، ويقهر الخوف أمام عداوة عالم خارجى ووحشية عاصفة
انطلق فيها جماع عناصر حيوانية، فتدأبت ربحها وجننها،
وهاجم الليل بسواد، والمطر يقطقط، ودفعات هضب، وأمام
وساوس داخلية وهموم «باتت لعينيه... عوداً»، كأنما نفت فى
وهن مقاومته فتراكم عليه الوهن حين تجعل الهموم عواداً،
وتسد عليه كل انفراج فتحصاه «من كل أقطاره يخشى
ويرتقب». وتغلق أمامه أمل الانطلاق والتمرد وكسر الحدود؛ إذ
تغلق عليه أفق التحليق حين تجعل الهموم «حوائماً يمنعه أن
يرقده».

- فبات ضيف آلاء يستغيث به

من قطقط فى سواد الليل محذور^(٩٤)

ويرسم الخيال الضوئي والناري للثور صورة تمتاح من
رموز النار والنور في رمزيتهما المقدسة وجانبهما الإيجابي
واقترانهما بمعاني الترقى والسمو والفيض الروحي. فتتخذ
شخصيته أبعاداً أحاطها الجلال وتنبثق منها طاقة روحية فياضة
لا تبتعد كثيراً عن الدور الذي تلعبه عناصر الضوء في
بورترية العذراء والقديسين في رسومات العصور الوسطى. أما
الخيال الناري، فيحيل المادة في - صورة الثور - إلى طاقة
تجتمع في غاية اتقادها - في صورة الشهاب - لحظة اكتمال
يلتقي فيها الموت بالحياة، وتختزل قيمة الزمن تماماً.

إن شخصية الثور التي تبدو أحياناً متسمة بشيء من
ملاحم الراهب، وشائم البرق فيما يتجلى من صفاته الضوئية
وفي لباسه، قد انسحب عليها شيء من التصورات الإسلامية؛ بما
حور فيها وأضاف إليها ملامح جديدة: فالثور في عزله الليلية
يقف مبتلأ بسور القرآن وآياته. وبدلاً من أن يفر فرحاً بالنجاة
بجياته، كما اعتدنا في التقليد الشعري الموروث، نراه يكر راجعاً
إلى ميدان المعركة ممتشقاً قرنيه للذين تتجاوز قوتهم قوة أى
سلاح هبأه صانع ماهر، مصمماً على القضاء على الكلاب
ذاتها. فمهمته تتجاوز الحفاظ على الحياة هدفاً لها، وتمتد إلى
الرغبة في تخلص الحياة من قوى الشر التي تعبت بها. وعن
هذه المهمة التي تضفي على تصور الشرف مفهوماً جديداً،
يكتسب الثور ملامح الفارس الإسلامي المحارب في سعيه
وحماسة إلى الحفاظ على كرامته. واكتساب معاني الشرف
والمجد.

شحن الإنسان الطبيعة بألوان شتى من الحضور، كشفه
أحياناً إلى حد استبداله بالإنسان، وعكس عليها نظمه
الاجتماعية والفكرية والعاطفية، ورأى فيها ما يقع في حيز
إدراكه، فتساءل عن النظام فيها بين الاطراد والمعجزة، والعلة
والغاية، والفاعلية إيجابية أكانت أم سلبية، والقدرة خالقة أم
مخلوقة، والقيمة خيرة أم شريرة، والطاقة مسخرة أم مستقلة،
ووجد منها ما يقع خارج حيز إدراكه فعبده ومارس له الطقوس
لاسترضائه أو درء خطره^(٩٦). أما على المستوى الفني، فقد رآها
حين يتأمل فيها جماله أنا، ويرأها وجوداً مغايراً أنا، فيتأمل
عواطفها وأبنيتها الرمزية بوعي استنطائي^(٩٧). فكيف كانت

- تجلو البوارق عن مجرمز لهق
كأنه متقبي يلمق عزب
.. فبات يشتره نأد ويسهره
تذاؤب الريح والوسواس والهضب
غسدا كأن به جنا تذاءبه
من كل أقطاره يخشى ويرتقب^(٩٥)

ومن ثم، فلا سبيل أمام الثور للاحتماء بالجذر
والالتصاق بقوى الباطن التي يرمز إليها الاحتفار والاندفاع على
مستوى الرمز الجمعي؛ إذ ينهال الرمل، ويعرض للثور «من
أطناها طنب» مانعاً إياه من الاستسلام لمنع الاسترخاء في
أحضان المأوى الكوني. بل لا سبيل إلى النمو بدنيانيكيات
التراجع. وهنا، تبرز صورة «السيف - الجذر» مرة أخرى لتجلى
شيئاً من حقيقة ذلك الاقتران في قوله «كأنما يثير الكباب
الجمد عن متن محمل». فلا سبيل للانكماش الذي يمارسه
ثور «مجرم» أمام أيكة لا تستسلم لأشواقه النكوصية أو لأحلام
أوديبية أو ديونيزية. ويصير على الثور حين لا تصمد الحصون
الخارجية أن يستثير من حصونه الداخلية ويحفز منها ما يدفع
عن وجوده ويعينه على الاستمرار. فطاقة الحياة النامية لا
تكتفى بالتغذى على دفء الطفولة أو حرارة العاطفة. ولا
مناص من إشمال نار باطنية تتعلق أكثر ما تتعلق بنيران
الحماسة البطولية التي تتأجج بها العزيمة وينقد الذكاء، ويولد
في ظلها نمط البطل المحارب الذي تعكس رمزيته صورة للفتوة
والحماسة والمواجهة التي تتخلى عن المخاوف، وتحول القوة
الفتية التي لم تختبر طاقاتها بعد إلى الفعل النافع الذي يدافع
أمام هواجس شرسة مدبرة على اقتحامها، وحماس هدام ترمز
إليه كلاب غضبي ضارية تبطن رمزيها رغبات مفضية وغرائز
حيوانية مطاردة وعدوانية نهمة للتغذى على الحياة تمثلها
الحيوانات النابية أو الكلاب التي تبغى العدوان على الحياة
وتهدد الخصوبة بالموت. ومن ثم، نجد الثور يمر من مواجهة
الليل وأوهام اللاوعي إلى مواجهة مخاوف النهار وعبء الوعي.
ولعل في هذا ما يفسر غلبة صور الخيال الضوئي والناري في
تصوير مهمة البطل ليلاً ونهاراً، أو في مناطق اللاوعي أو
الباطن والوعي.

ثم يهبط الطلل من بعد إلى معالم ولادة كونية، ويحتاج صخب الخصب الهادر في ارتجاز الرعود وانهالها «انهلت عليه الرواغد» صمت الطلل الهامد بتيار دافق من الانصباب المحتاح، فيستأرجع الطلل بين الحنان والقسوة والصمت والصخب، وقوى الهدم وقوى البناء، التي تلعب الريح في تصويرها دوراً مهماً وأساسياً؛ إذ تمثل العنصر النشط الخلاق المفعم بالحياة والانفعال. فهي أحياناً هوجاء تسحب على الطلل إهاب تراب من أرض أخرى فتكسوه لوناً جديداً، أو تنسف عنه ما غشيه من سيل وملي كأنما تقشر عنه أديم الأرض. وفيما تسحبه من سيل رمل ارتداد بالطلل إلى حالة السيولة الأولى السابقة على انبثاق الخلق. وفي الاكتساء والقشر «نسفت عنها الصبا... سيلا من الدعص» شئ من نبوءة الإثمار والتفتح الجديد القادر على مواجهة العرى والذبول وقهرهما. وقد تبدو الريح أحياناً راعية مقيمة على الطلل تعمل بنشاط، فتنتجه إليه من كل صوب وتقبل إليه من كل جهة.

- أربت بها هوجاء تستدرج الحصى
- مفرقة تدرى التراب جموع (٩٨)
- لا بل هو الشوق من دار تخونها
- ضرب السحاب ورمز بارح ترب (٩٩)

إن الريح «المربة» تعمل بوصفها صورة للدافع النشط الخلاق الذي تتدفق عبره قوى الخصوبة والتجدد. له مظاهر متنوعة ووظائف متميزة، وإيقاع يتراوح بين الصخب المجلجل الذي يمحض الطلل في هزة كونية وارتجاس مدو وبين الشرف اللاهي - الذي يجعل متن الطلل أحياناً يستأنس بالريح اللاعبة على متنه - في مرح وادع، مترع ومشيّع بسكينة وتصالح، وقد تبدو الريح التي تعمل في اتجاهات متقابلة فتفرق وتجمع وتسفى تنسف أو تقشر وتسحق، كأنما تسج للطلل مصيراً جديداً وتوفر له ما يدعم مظاهر النمو فيه حتى يستطيع النبت «ويكتهل ويستأسد». ومنها ما يحتفظ للطلل بتاريخ نشاطه اللوني الذي يستنقذه من عماء اللالون. ولعل في الحمة والسواد المحتفظ في داخله بحمرة أو الذي تتنازع فيه حقيقة الألوان «الجون» ما يلخص الولوج في عالم التخليق، فالبياض والكدره يختزنان في المقابل تاريخ الاستنفاد والهمود. ويحيلنا

صورة الطبيعة في شعر ذي الرمة؛ وكيف ارتبطت بصلة وثيقة بالنماذج العليا في رموزها الفنية وصورها.

يطالعنا في الطلل حلم التواصل إلى جوار أحلام بحث الخصوبة والميلاد الجديد والطهارة. فالطلل ليس في باطنه شديد التحجر بل يستجيب «لعرفان صوتي» ف «يكاد بهتف». والأزمة التي تجلج الصراع المتوتر بينها في الطلل هي حيلة العقل البشري والروح الفنان للتغلب على قهر العاطفة المهزومة أمام ضربات الزمن. وتضارب الأصوات في عقل الشاعر بين لأنه مستنكر «ما إلى مطموسة مستعبر» ورفيق ساخر، ومثل الشاعر نفسه، يعزز شروع الشاعر في التخلي عن المقدمة الطللية مستبدلاً بها مشهد الرحيل (ق ٥١) في «أرواح فريق جبرتك الجمال» أو بالوصف من البيت الثاني (ق ٣٠) «يا جادى بنت فضاض» أو بالفخر من البيت الثاني (ق ١٨) «ألا حى أطلالا».

ويمكننا تأمل علاقة الذات بالآخر - في إطار موقف الشاعر من الطلل، في مستوى من مستويات الرمية - من أن تصور الشاعر موزعاً بين نموذجين من النماذج العليا؛ «نموذج الأب» و«نموذج الأم»؛ هذا إذا ارتضينا بدءاً أن نرى في الصحاب والخليل والشفيق والعشائر التي حلمته والكهول التي شابعها صورة للنموذج «البطريكي» الذي يفلح الشاعر أحياناً في التغلب على الصوت المشايخ له والمستنكر أن يلوذ بالطلل في نوع من اللجوء الطفولي للحضن الأنثوي. وبالرغم من أنه لا يفلح في استعادة هذا الحضن من بعد الانفصال عنه، أو في التواصل معه - إلا على مستوى الباطن - فإنه قد يفلح في أن يفرض طقوس بكائه على الجماعة «حتى بكى القوم من أجلي». والحقيقة تظل تنأى بتلك الجماعة، فيكأها من أجل الشاعر لا من أجل الطلل، وموطن إخلاصها وموئله يختلف عنه. ومن ثم، فإن التنازع بين القبول والرفض والإلحاح والإعراض قد يؤول بوصفه يعكس صراعاً بين أنماط الانتماء تتنازع ولاء الذات بين «نموذج الأب» الذي يهيب بالمرء أن يضطلع بمهامه القيادية، وبهيبته لتحمل مسؤولياته العقلية والروحية، والنمط الأموي المقابل. فمن ضرورات النمو أن يفلت الشاعر أو البطل من أسر الطلل. وهنا يصبح موقف الطلل المتعالي في قسوة جديراً بالتقدير من وجه ما.

هذا على شئ من قوى الحياة النارية المتبطنة التي يوظف من خلالها الخيال التاريخ اللوني للوجود. ومع حركة الرياح وحرارتها وما تتركه من أثر على النبات الذي يلتوى عوده ويهيج ورقه وييس نبتته ويتشقق، وما تترك من أثر على المياه والأنواء خصوبة وجفافاً، ما يختزن تاريخ الفصول.

- لمى ترامت بالحصى فوق منته

مراويد يستحصدن باقية البقل

إذا هيج الهيف الربيع تناوخت

بها الهوج تخنان المولهة العجل^(١٠٠)

- ولازلت مسنوا تراكب تستقى

عزالى براق العوارض مرزم^(١٠١)

- جفول كساها لون أرض غريبة

سوى أرضها منه الهباء المغربل

مقيم تغنيه السوارى وتتحنى

به منكب التكباء والذيل مرفل^(١٠٢)

لا نعرف الطبيعة الإعتماد أو الانطفاء، إنها دائماً متزعة يتنازع فيها النمو والتناقص، والاكتساء والانقراض، والتعاطف والاستيحاء، والحرية والقيود. فهي تتدفق بنشاط حاد وبسخاء فياض يجتفر أمامها مظاهر العفاء والبلى، أو يفيض بامتلاء وادع وبسكينة حانية. وتتمثل فى الريح صورة للعللة النشطة التي تجعل العالم فى تغير دائم، وعبرها ينسخ الوجود صوراً ويشكل صوراً جديدة بحماس لا يخلو من الهوج حيناً ومن القسوة حيناً آخر. وقد تحيط الطلل باحتفالية «تغنيه السوارى»، و«تسنوه عزالى براق العوارض مرزم»، و«ترقص الريح السفى»، وتنفضه كما تنفض خيل شقر نواصيها، وتختال به بذيل مرفل أو تشتهى فى أعضاء نؤيه حلم الماء السخى والجدول المترع، ومرح العذارى.

ولا يعكف المعجم الشعرى الخاص بالطبيعة التي تستشير الريح مظاهر نشاطها الحاد ممثلة فى «راوحت» و«دوارج المور» و«دروج» و«رادات الرياح» و«نؤوج ينبرى» و«ترامت بالحصى» و«مراويد» و«زجول» و«استوفضت» و«جفول» - لا يعكف على معانى البهجة والسخاء وحسب، بل نراه يرسم للريح وجهاً

آخر يعكس صورة للحرمان والعذاب والنواح، يقتصرن بأومئة محرومة أو مخدوعة، تشتهى بنوة غائبة، إذ ترى صوتها يقتصرن بـ «تخنان المولهة العجل» وبـ «حين ثكلى تركب البو راتم». فالريح الدءوب المثقلة بعاء نشاطها لا تكف عن البحث عن غائب، ربما هو الخصب الذى غاب فى ظل بشرية «إذا هيج الهيف الربيع»، فأصاب الربيع هوج الهيف. والربيع أقرب ما يكون تعبيراً عن مظاهر أكثر مما هو تعبير عن زمن، فالربيع هنا مرحلة فى دورة الحياة يصيبها هوج الصيف فيخرجها عن جمالها وتوازنها، ويحتاج مظاهر الطبيعة شئ من القوضى والاستفاد السريع والحرية التي تهدم الحدود والاضطراب. ولا نرى الطبيعة تتخط فى عشوائية لاغائية، وإنما نراها فى نقاذفها الحصى وإقبالها من أكثر من جهة، ونشعرها هبوات التراب وطبها، وحملها المعجاج الأكلد، نستعير من معجم رثائى يغترف من باطن مادة قد تفوس بنا إلى أعماق طقوس رثائية بعيدة، ترتبط برثاء الطبيعة الأم أو الربة المثلثة لخصوبتها، من أجل استعادة الابن، أو المحبوب الغائب، الذى يمثله رب الخصوبة. فقد اختار الشاعر لتقابل حركة الريح من مادة «نوح» الفعل «تناوحت»، وهو يدل على التقابل، كما يغترف أساساً من تقابل فريق الندابات رثاء للميت.

كذلك نراه يكشف فى الطلل مظهراً آخر من مظاهر الأومئة يحقق من خلاله حلم التواصل. فيعمد إلى تكثيف عناصر أخرى مشبعة بالأومئة يستبدلها بالإنسان. فالطلل المستأس بعالم صمته الذاتى المستعلى بقسوة على بكاء الشاعر والحاحه على إقامة الاتصال له قانونه الخاص وحلمه الذاتى. فقد حلت به عوالم أخرى قادرة على التصالح، وعلى أن تنعم بنوع من السلام يستمد ملامحه من الأسس اللاواعية لصور السكينة والجمال والوحدة المزدوجة «للغذاء والطفل»، إذ نراه تلوذ بحضنه الأكبر أقاطيع المها والبقر الوحشى، التي عكفت على صفارها و«خذلت» أترابها. إن فكرة الأومئة الحيوانية أقوى فى الطلل من فكرة الأسرة المتعلقة بالمجتمع الصغير المنظم الذى يرسم لأفراده أدوارهم؛ إذ يبرز عالم الطفولة، وملاعب الأطفال، والعذارى ولهو الإماء وغفلتهن. ويبدو الطلل فى هذا السياق فضاء جميلاً حراً حائياً طبعاً، تنهادى فيه الحركة، ويسلس الإيقاع ويتخلل عن التوتر، وتنتأى به العزلة الحانية عن التنازع والاشتقاء والعدوان.

إلى حيز التشكيل وعناد الاستجابة. وينزاح حلم الفردوس المفقود ليحل محله حلم عالم مفرخ بولادة جديدة، تستخرج من عالم الإنسان ميلاً جديداً وتفجر في الوجود شهوة الحياة التي تنسرب عبر دفء الاحتضان. ومن ثم، تستحيل حجارة الأثافي التي كانت من قبل رماداً هامداً بين الخصاصات وحجارة تنتهبها الأيدي والزمن والنيان «حمامات تحتضن البيض». وبين حلم الاحتضان المتمثل في «جثمت.. جوازله» والمأوى الرائم «تغشاء ثلاث صعائد» والمأوى الفارغ الذي يحتفظ بتاريخ الإفراخ مرشحاً للانفصال والاستغناء «لقاطات ودع أو قيوض يمام» ترخل الأثافي عبر تاريخها «مطايا» أو «رواحل»، كما ترخل في التاريخ اللوني، وتاريخ الإفراخ بين الالتصاق والانفصال اللذين يعبر الشاعر من خلالهما عن أحلام الولادة الجديدة والتجدد المنشود.

يقول:

- وضبحا ضبته النار في ظاهر الحصى
- كباقية التنوير أو نقط الحبر (١٠٦)
- كساهن لون السود بعد نعيم
- بوهبين إحماش الوليدة بالقدر
- كان الحمام الورق في الدار جثمت
- على خرق بين الأثافي جوازله (١٠٧)
- ضريب لأرواق السواري كأنه
- قرا البو تغشاء ثلاث صعائد (١٠٨)
-

وسفع مناخات رواحل مرجل (١٠٩)

فالطبيعة هي المجدد الأعظم للأشكال، والرحم الأكبر الذي ينعتق من ثقل الزمن؛ إذ يتخلى عن مأساويته وإن كان لا يخلو من أسى دوريته. وذو الرمة يعكس على الطبيعة حلم التجدد الدوري الذي تحتفظ «الخلقة» بإمكان تحقيقه. ومن ثم، يكتسب الموت شيئاً من نبوءة الإنمار الجديد. وفي ظل ذلك الأمل، يتقبل الإنسان صورة الشر في الطبيعة. بوصفه شراً ظاهرياً ومرحلة مؤقتة يعقبها ميلاد جديد، وجزءاً من نظام كلي لا يعمل بشكل عشوائي. ومن ثم، تسهم الطبيعة بجمالها

ويلج بنا التصوير - الذي ينزع إلى نوع يغلب عليه طابع الحلم - عالماً من الوجود الكلي المتلاحم للطبيعة المترعة بالاسترخاء واللفظ، تناغي فيه الظبية والمهابة صغيرها وبناجيها بدعائه المبهوم، وبشفرة الاستثناس الآمن نعايش من خلالها شكلاً من أشكال الترحيب.

- دعت مية الأعداد واستبدلت بها

خناطيل آجال من العين خذل
تري الثور يمشي راجعاً من ضحاها

بها مثل مشى الهرزي المسرول (١٠٣)

- بها كل خوار إلى كل صعلة

سهول ورفض المذرعات القراهب (١٠٤)

- بها العين والأرام فوضى كأنها

ذبال تذكي أو مجسوم طوالع (١٠٥)

وتكشف لنا المقارنة عن تجاور المشاهد وتبادلها داخل بنية القصيدة؛ إذ تعين تلك المقارنة على الكشف عن البدائل المطروحة وما تلعبه من أدوار في بنية القصيدة وقيمة اختيار نمط معين في ظل العلاقة المفتاح والمعجم الشعري؛ لا على المستوى الظاهري للموضوعات وحسب. فنلاحظ مثلاً أن حلم الأمومة في الطفل قد يحل محله حلم المحبوبة الراحلة. وامتزاج مشهد الطعائن بواحات الأثل والسيال وبالخيال التي «راش الفروع شكيرها» ويوصفها رموزاً للإثمار والخصوبة والاكتماء في شتى طاقاتها الأشوية. ويمكننا كذلك أن نلاحظ على مستوى المعجم الشعري أن حلم الأمومة في الطفل، وإشاعة الحياة فيه في إطار النموذج الأسري الحيواني، يركز أساساً على دور الأم والطفل وهو يأتي غالباً في قصائد المديح. فإن جاء في قصائد الفخر برزت الشخصية الذكرية كما في «خوار» و«تمشي عصبية في اليلامق». وإن جاء في قصائد الهجاء انفرد الثور «الأسفع الواضح القراء المفرد بسكنى طلل تجنبه غير ذلك الثور، كأنما «على كل شبح ألو لا يصيها».

يهيئ الشاعر للحجر الخامد الهامد الذي غيرته النار «ضبحا ضبته النار»، ورسمت في تاريخه اللوني بطاقة وجوده نوعاً من الأمومة تحتضن أشد الأشياء إغراضاً وأصلبها على التفاعل، أعنى الحجر الذي يمثل المادة الغفل قبل أن تخرج

فى عالم التصوير الفنى تهجر الكلمات مقاصدها الفقيرة المحدودة، وتوغل فى منابع الخيال الأولى، حيث تستيقظ طاقة الوجود السرية، وتتحد ذاكرة الشاعر مع ذاكرة الكون، ومن طيات ذلك العالم المتفاعل تتجلى قوى الطبيعة مشحونة بالرمز وبالخيال الأسطورى.

وترسم الجغرافية الأسطورية والهندسية معالم العالم الصحراوى الذى يرمز فى جهاته وتضاريسه وأنواع الحياة فيه وأشكاله الهندسية إلى عالم الظل والفتح والأم المربعة، وأخطار التى تنعكس عليها مخاوف اللاوعى على نحو رمزى. وتردنا كذلك صورة البحر إلى منابع الحياة الأولى، كما تستثير صورة الوحش - المرتبطة بالجفاف والعطش - ذكريات أولية لصراع قوى الخصوبة ووحش الجفاف التى عكسها - على المستوى الأسطورى - صراع بعل رب الخصوبة والتين «موت» أو «تيامات» أم الجفاف على نحو دورى يؤدى إلى غياب الأول غياباً وقتياً.

يقول :

فشدوا عليهن الرحال فصموا

على كل هول من جنان المخاطر (١١٢)

أمام هذا الامتداد تتفتح مغاليت النفس المنطوية على ذاتها، وتتعلم من عالم الصحراء القاسى المكتفى بالقليل خبرة بالألم، الذى يعصم من المكابرة والنزق، وكذلك تتعلم شيئاً من هموم القصد، والسفر وأعبائه، والغشاوة والاستبصار، والته والضلال.

وغيراء بقنات الأحاديث ركبها

وتشفى ذوات الضغن من طائف الجهل (١١٣)

فلا سبيل لشفاء «ذوات الضغن» أو من «طاط عن الحق» غير قطع «عوصاء كل كريمة» حتى «ارعوى عن الحق باطله» إلى حيث لا «يسمو امرؤ متقاصر»، وحيث «فى الركب جثماني ونفسي رهينة» يذهب بها حيث لم يذهب من قبل. ولعل فى هذه الصورة ما يشى بشراك تلك الرحلة التى تكاد توازي رحلة إنانا للعالم السفلى. عالم الموت، أو الدخول

وذبولها، وبعنفها وهدوئها، وبقسوتها وحنانها، فى صياغة كلية ذلك التكامل الذى يجعل كل فعل فى سياق رحلته يكتسب مغزاه.

توفرت الطبيعة مجسدة روح التعاطف الحانى على رعاية الطبيعة بنعومة «لم تربيتها الأجيال»، أما الحمار الوحشى فقد «رمى روض القذافين منه بأعرف نامل».

واختزنت للناقة:

ذخيرة رمل دافعت عقداته

أذى الشمس عنها بالركام العقنقل

مكوراً وجدراً من رخامى وخلفه

وما اهتز من ثدائه المتربل (١١٠)

وقد أفردت - بالمثل - للمجنوبة موطناً بدعوها بخصوبته، وبانفراده ببقعة شديدة التميز، بين ما يحيطها من مظاهر الجذب، كأنما بزغت من بقعة سحرية، أو غفل عنها وجه الطبيعة القاسى، تنحت عنها القسوة المحيطة، راسمة لها شيئاً من الجغرافية الأسطورية. فهو منسى، تراجت عنه غلظة التضاريس، وارتقى عنه الرمل، وانقادت إليه الموارد. ولا يخفى فى صيغ الأفعال حس المطاوعة والانسياق، وتكشف حروف الجر عن نوع من العلاقة والحرص توثق من خلاله الطبيعة صلتها بهذا الموضع.

تيسم ناوى أهل خرقاء منهالاً

له كوكب فى صرة القسيظ بارد

لقى بين أجساد وجرعاء نازعت

حبلاً بهن الجازئات الأوبد

تنزل عن زيزاءة القف وارتقى

عن الرمل وانقادت إليه الموارد (١١١)

بل قد تنبرى للدفاع عن الخصوبة، فيطوح الجبل بسهام الصائد ويد «تصدى له من جانب الكيخ ناطح» كأنما ناطحه الجبل بنفسه. منفذاً مشية أعلى من خوف الحمر ومن حرص الصائد تقضى للحمر ب «تلية وقت لم يكمل كمالها».

كالدهان، وهو اللون الأبيض الذي تغشاه حمرة. تشبه تلك الفتنة بالضلال الذي يرشح له الملمع بثوبه - إذا ماض القوم - الذي يمتاح من موروث طقسى عربى قديم.

إن عالم الصحراء السرايى عالم هش، وهمى خادع، مغمض غير غافل مرتم بوهن لا يستسلم، ألوانه ضوئية؛ حيث تنتفى فيها حقيقة اللون ليحل محلها السطوع المضلل، الذى يعكس قانون الصحراء الأساسى. أعنى قانون القوى غير المكبوحة التى يبلغ امتلاؤها حد الذهول، وتتجاوز طاقتها إلى التدمير. وتشبه فيها الحركة بالسكون لأنها حركة باطنية يذهب ويحى السراب دون أن ينادر المكان، والناقة تظل سجيئة الدائرة «كأنما أمسوا بحيث أصبحوا». لقد فقد المكان قيمته، كما تراجع الزمن عن التغير والحديث فآلت الحركة إلى عبث. والوجود فى رقرق السراب فى حالة متردة بين النكوص والبزوغ، وبين الابتلاع والإفلات، ومن عبقرية العربية أن جمعت فى «يقمص» و«ينزو» هذا النشاط الذى لا يعرف الخور، وهذه الطاقة التى لا تعرف الوهن. والحركة التى لا سبيل للخروج والتحرر إلا من خلالها، فى ولادة جديدة. ومن ثم، نرى المعاجم تجمع فى الفعل «ينزو» بين صور البزوغ والامتلاء بالشهوة، والفعل الجنسى الذى يمنح الوجود خصبه وتوالده. فهذا الاشتهاء الحاد وانفلاته إلى حيز الفعل هو خلاص ذلك العالم الذى يتحد فى الفعل «ينزو» مع رغبة الوجود الباطن فى التوالد، واشتهائه الحاد الخروج من توتر الاحتباس، وضيق «أعناق الرعان» و«خفق الشعاف» و«غرقها» و«الخواضع» و«المقنع». والخيل المقيدة التى تنزع إلى الانفلات فلا تبلغ غير «ظالع»، والجمال التى تشد الارتواء فلا تلقى غير عناد ونفور إيل «عياف صوادف». إن العلاقات فى عالم الصحراء تبدو صورة لعالم معكوس تنبنى على العناد والنفور والعدوان وتجاوز الحدود والقهر والجذب السحرى الأسر. ويكشف معجم نعوت الصحراء الشعرى لدى ذي الرمة عن سمات شخصيتها فهى «عنود»، «قذف»، «جموح»، «عوصاء».

يقول:

- وعوصاء حاجات عليها مهابة

أطافت بها محفوفة بالخواف (١١٧)

فى قلب الوحش الذى يغمض عينيه على من يذلف إليه. هذا الإغماض الذى أعاد المتنبي توظيفه من بعد فى سياق المديح «كأنك فى جفن الردى وهو نائم» ينسج به ذو الرمة ملمحاً من ملامح جحيمية عالم الصحراء وصورة الكابوسية.

- فلاة نقد الآل عنها ويرتمى

بنا بين عبريها رجاءها وجولها

إذا الشخص فيها هزه الآل أغمضت

عليه كإغماض المقضى هجولها (١١٤)

- براهن تفويزى إذا الآل أزلت

به الشمس أزر الحزورات الفوالك

وشبهت ضبر الخيل شدت قيودها

تقمص أعناق الرعان السوامك

وقدخنق الآل الشعاف وغرفت

جواربه جذعان القضايف التوابك (١١٥)

- نظرت إلى أعناق رمل كأنما

يقود بهن الآل أحصنة شقرا (١١٦)

ويحملنا خيال السبولة إلى عالم فى خوض متداخل وذوبان، عالم ترسم له أوهام العشوات السرايية أفقاً تنقلب فيه المعايير؛ فتتقلب الحركة سكوناً والسكون حركة، يعيث بثبات الجبال وجلالها أو - على مستوى الخيال المادى - يعيث بالمادة التى لم تعرف الحركة أو الشكل أو تدفق الطاقة بعد، ويولد فى باطن أوهام السراب حساً متدفقاً بالحركة التى تخيل الجبال فى السراب خيولاً شقرا، أو كميثا يطارد مظاهر الطبيعة الصحراوية وتطارده، كما لو كانت الأشكال تتصارع فى مادة العماء الغفل ليستقل فى القاع عالم المطاردة أساسه، لكنه عالم غير خلاق، وغير متوازن، عالم من الظلم، والفتنة، فالشقرة تقترب بلون التنين الذى سرق الخصب فى الموروث الكنعانى كما أن الشقرة ترتبط فى الحلم بالموت، خاصة إذا ما ربطنا بينها وبين قوم عاد والجمال الشقر، والشقرة تقترب بالفزع كما ترتبط بالفتنة كما نرى فى القرآن حين تستحيل السماء «وردة

والفشاوات، والعوالم الشريرة الخادعة، التي لا تجلى جمال الكون - كالبجيرة - ولا يتدفق فيها تيار الحياة كالنهر، حيث العالم شبه نائم في مرحلة سابقة على العمر. لكن هذا لا ينفي الرمز الإيجابي للمتعة، ولكل القوى التي يستخدم رعبها لحراسة المكان الموعود أو لنقل إنها تكاد - على مستوى الرمز الأسطوري - تتوازي مع التين حارس المدينة.

وغبراء يحمي دونها ما وراءها
ولا يخطبها الدهر إلا مخاطر (١٢٢)

والريح الممثلة للعنصر النشط الفعال ترتمي إعياء على شطآن عالم خامد الأنفاس. ولا تفلح في غير أن تلتف بها الجبال في حالة تشبه التشريق أو التكفن، عليها تدرك في مرحلة تالية ولادة جديدة تخرج عليها من أكفان أجساد الرياح الميتة، أو من تحت عباءة الليل التي دثرت السكون أعلاه وأسفله، فقد تدرك شيئاً من التحرر بموتها.

يقول:

- تجاوزن من أرض فلاة تعصبت
بأجساد أموات البوارح قورها (١٢٣)
- وتيهاء تودى بين أرجائها الصبا
عليها من الظلماء جل وخندق (١٢٤)

في صور الخيال الهوائي تتحرر المادة من الشكل والحيز والكتلة، ونمرح بلا حدود في عدوانية تروغ من الإمساك بها، وتعبث بمفهوم الاطمئنان الذي لا يخلو من فكرة الحدود. ويعبت العالم الجحيمي بأحلام الخصوبة، فتمزج قواه بين قوى المواد الحجرية منها والمائية، بتأثير الحرارة. وتشبع تشوقاً لحالة من الطفولة الكونية اتخذ فيها العيب والفوضى هيئة مائية. وكما اقترن خيال الماء بالحركة عند ذى الرمة اقترن بالطفولة «كأنتى خائض في غمرة لعب» مقترباً وذكرياتها «ليالى اللهو يطبيني فأتبعه» حيث لا مسؤولية ولا هم ولا حدود للفرجة التي تدعوه فيستجيب، وتجذبه فيستسلم لها، ويخوض غمرتها، ويحتويه فيغوص إلى باطنها. أما الخيال الناري - هنا - فهو خيال يحتضن شهوة انتحارية؛ حيث تذوب الشمس وتذوب الحصى أنهاراً ضوئية، ينمى التصوير الحيواني ملكاتها المفزعة؛ فالشمس المقرنة تبدو متعصبة الرأس في

حمى ذات أهوال تخطيت دونها
بأصمغ من همى حياض المتألف
- ورب مفازة قذف جموح
تقول منعب القرب اغتيا (١٢٥)
- يهماء لا يجتازها المغور
كأنما الأعلام فيها سير
بها يضل الخوتع المشهر
والمسيطر اللاحب المنير (١٢٦)

وتجتمع في شخصية الصحراء معاني الجموح والفوضى والغرور والضلال كما يتمثل في مادة «تبه» اسم الصحراء المشتق من التبه، كأنما يفتقران من معين واحد. وتجتمع في نموت الصحراء التي حاولت أن تقبض في كل صفة على شئ من سماتها دون أن تحيط بها - معاني الشدة وتأمل نموت الصحراء نراها تفتقر من معين يرتبط دائماً بالشدة والجموح والغرور والهلاك والدين والإفلاس والمرض والوهن والحمق والهذيان والعصى وانعدام الخير والمقم. وهلوسات العقل وخياله؛ فهي «بيداء»، «مفازة»، «مخوفة» «فلاة» «يهماء»، «قفرة» «متاهة» «سى» «مهمه» «دوية» أو «دو» (١٢٧). وأهم ما يميزها التشابه الذي ينتفى معه تميز، وغياب العلامات، والاتساع الهائل لفراغ يلتهم كل الأشكال «سباريت»، «خرق» «خوقاء» ويتراكم فيه مكان منبسط انبساطاً ضيقاً؛ إذ تتناص فيه التضاريس وتتساوى، وتتصل القلوات، «فلاة حفت بفلاة»؛ بحيث يبدو هذا الاتساع الهائل الذي اضطربت فيه القدرة على تمييز الكتلة؛ فالصغير يؤول كبيراً وتنعدم عدالة التحدى التي تغذى على شئ من الحدود، وينشط الخيال لاجتياز أعياء المواجهة، فيحيل الأجسام الصغيرة كتلاً هائلة، كأنما تتعاطم قوى الضعيف بفعالية قواه الباطنة ليواجه رعب المكان. ويغترف الطير الصغير من معين الناقة الند الوحيد القادر على مجابهة الصحراء.

يقول:

بأرض ترى فيها الحبارى كأنه
قلوص أضلتها بعكمين غيرها (١٢٨)

وتلتقى الصحراء مع الغابة والمستنقع في الرمزية الأسطورية على معاني المجهول، والخطر المترصد، والركود،

كما يوظف توليد النار الذاكرة الأسطورية التي تلتقي فيها رموز الخصوبة وتنطلق من تلاحقها طاقة الحياة كما تتمثل في لوحة قدح الزناد. في رمزية كثيفة تستدعي إلى الذهن ما كان يقترن بطقوس الزواج المقدس في الديانات الشرقية:

وسقط كمين الديك عاورت صاحبي
أبأها وهبأنا لموقعها وكرا
مشهرة لا تمكن الفحل أمها
إذا نحن لم نمسك بأطرافها قسرا
قد انتجت من جانب من جنوبها
عواناً ومن جنب إلى جنبه بكرا
فلما بدت كفتتها وهي طفلة
بطلساء لم تكمل ذراعاً ولا شبرا
وقلت له ارفعها إليك فأحبها
بروحك واقتنته لها قينة قدرا
وظاهر لها من يابس الشخت واستمن
عليها الصبا واجعل يديك لها سترا
ولما نمت تأكل الرم لم تدع
ذوابل مما يجتمعون ولا خضرا
أخوها أبوها والضوى لا يضيئها
وساق أبيها أمها اعتقرت عقرا (١٣٠)

في صورة النار دورة للحياة التي تبدأ ضعيفة ثم تتدفق بالطاقة وتدور عجلتها، فتستنفذ الحياة كلما تفاقمت قوتها واجتازت الحدود. ويوظف الشاعر الرمز الجنسي في صورة أخرى من صور الطبيعة تربط بفحولة ذهنية البهر والدلو والرشاء، بالرحم والوعاء الأنثوي.. في لغة الألفاظ التي ترجع بالعالم عبر المجاز والأحاجي إلى علاقات أصلية أولية عميقة. وبالعقل إلى فعل الخلق وتوليد الحياة في توليد الصور:

وجارية ليست من الإنس تشتهي
ولا الجن قد لاعتبتها ومعى ذهني
فأدخلت فيها قيد شبر موثر
فصاحت ولا والله ما وجدت تزني
فلما دنت إهراق الماء أنصتت
لأعزله عنها وفي النفس أن أئني (١٣١)

السماء، ترقب من على الأرض، محلقة في تدويم، أو دون أن تغادر المكان، ويسيل وهجها لعباً. في اشتهاً افتراس نهم تستغرقه الرغبة، ويفقد التحكم، متداخلاً مع صورة نسيج عنكبوتي، يرشح لمعانى الفخ والصيد الذي يغمي وعى الآخر وإرادته. فقد ارتقت على رأسها شمس طويل ركودها، وه الشمس حيرى لها في الجعد تدويم، فصدرت الشمس والصحرأ في وهجها ولعاب الشمس الممتزج بالرمال، مصوراً وجهاً من أوجه الخصوبة الشيطانية التي تتلاقح فيها قوى الشر والعذاب إنما هي صور تمتاح من الذاكرة الأسطورية الخاصة بالتنين والأفعى السماوية المقرنة المجنحة (١٢٥).

- في صحن يهماء يهتف السمام بها
في قرقر بلعاب الشمس مضجوع (١٢٦)

ي صالح من لعاب الشمس مسجور (١٢٧)
ولا سبيل إلى التصدى له إلا بالناقة أحياناً في تحديقها ووعبها، وأحياناً في صورة قرايين للنتين الناري ووحش الخصوبة:

كأنتا والقنآن القود يحملنا
موج الفسرات إذا التجج الدياميم
والآل منفهق عن كل طامسة
قرواء طائفها بالآل محزوم
كأنهن ذرى هدى مجبوبة
عنها الجلال إذا ابيض الأياديم (١٢٨)

تنزاح الأسطورة ويحل الخيال الفني محلها في لغة تمتاح من نفس المعين Mythopoetic Language. وبصور الرمز الجنسي هذا العمق البعيد لصورة الاقتراع التي تكاد توازي صورة من صور الزواج التي يفلح البطل في تحقيقها فيحيط نبوءة العمق، أو يشمل في باطن الوحش نيرانها فيقتله ويدرك خلاصه:

ورمل كأوراك العذارى قطعت
إذا جللتها المظلمات الحنادس (١٢٩)

ولا نحن مشغوم لنا طائر النوى
ومازل بالبين الفؤاد المروع^(١٣٢)

كانما يستقرئ نبوءة الأرض التي عرفتها طقوس التنبؤ
حين كان الكهان يقرأونها. كما كان العرب يصيحون في البحر
سائلين عن نيا الغائب. وترسم حركة الغريبان التي اقترنت
بالزجر وينذر الفراق والموت شيئاً من إرهاصات ذلك المصير.

ويحتشد في القافية معجم مثقل بالفرع كما نرى في
«ندمع، عواص، تترع، تقطع، مجزع، الغريبان وقع، أوجع
انقضى العيش أجمع، ومتشيع، والمروع ويتصدع وظلع،
وتقعقع وتزعزع والمتنعن، أشنع وبلقع». وتظهر صورة الأفعى
مرة أخرى، فيقترن شعر المحبوبة بالأسود، بحيث تبدو
موضوعاتها وعاء لآداء طقسي نلمسه كذلك في القصيدة
السابعة والثمانين التي تبدأ بـ «لقد خفق النسران» وتزعزع
بها الأعناق كما لو كانت اللغة ترسل على المهجو شواظها
وحملها.

أما بالنسبة إلى المديح، فنراه يحشد للممدوح عالماً مترعاً
بالسخاء فياضاً بالنعمة التي قد تتخذ شكلاً من أشكال القوة
شديدة التدفق، كما نرى في قصيدته الرابعة في مدح هلال
ابن أهوز التميمي. حيث يطالعنا بالدعاء، وبالسقياء، وبصخب
الحياة المجلجل، وبأنواء محمودة تبشر بالثروة، وبنعمة تمتد في
المكان فتغشى السهل والحزن، وبصورة للمحبوبة مترعة
بالخصب، وبترشيح للخروج من المشاهدة - دون إفعال في
نفاصيلها - يبدؤه بـ «فرجت عن جوفه» وبانفاس «سدو
الذراعين» وتدققهما، وبناقة «لانت عريكتها»، وبالمائة الجرجور
«حانية على الرباع»، وبتعويذة «فدينك»، ونلاحظ سمات هذا
الآداء في مدحته الواحدة والخمسين كذلك.

ليس الشر في الطبيعة ضرباً من الظلم لا يعرف الإنسان
مصدره أو علة حركته، والقسوة هنا ليست ضرباً من البطش
العشوائي، بل هي جزء من نظام كلي موكل بالحفاظ على
الحياة في حركة تتابع فيها مظاهر الخير والشر على نحو
مرحلي. ولا يتقص الشر من كمال النظام الأكبر؛ فالصراع
دائم «لا يأنلى المطلوب [فيه] ولا الطلب». قد يتسم أحياناً
بالتوتر وأحياناً بالاسترخاء وفي المساجلة بينها يتولد توتر
مستعذب فياض بالطاقة:

وآخر ما تتوقف عنده من مظاهر تلك اللغة الطقسية
المجازية ما يختص بالمعجم الشعري الذي يجعل من معجم
قصيدة الهجاء ما يشبه نبوءة الهلاك وسحرية اللغات.

ففي القصيدة الرابعة عشرة في هجاء «امرئ القيس»،
نجد اللغة مثقلة بمعاني الفرفة، وتغير الحال، وزوال النعمة «دنا
البين» «تغير حالها» و«بطيور البين» أو نبوءة الألم و«بالرياح
الهوج» وبلغة ترشح للهدم مثل «تقويضها» و«زبالها»
و«مكروها» والرعب «فؤادك مبشوث» والمرض «لم يشفه»
و«بلاء» و«امذلالا» و«بالعناد يصمى» و«عازليه وبالهلوسة
«خبال» و«بالوهن «الوني» و«النزاع» «كرشق الرامى» و«بالفرع
«ينزو بالقلوب اهولالها» و«مخوفة» و«ضلالها» و«خماشات
زحل» و«عذاب» «تعاوى لحسراها الذئاب» و«زفير القواضي»
والنجوم التي استحالت «مصاييح دحال» بدلا من أن تكون
سبيل هداية. و«أرض عدول» و«أنقال البلبايا» و«أمثال الأسنه»
وتيزغ صورة الأفعى التي ترد في قصائد محدودة في معجم ذى
الرمه الفنى لكنها في أغلب الأحيان تقترن بالهجاء كأنما
تسحب معها ظلا سحرياً شريراً، أو تقترن بطقوس توظيف
قواها المرعبة والسيطرة عليها وتسليطها، أو ربما تكون على
المستوى الشعبي - لا المستوى الطقسي - تمثل رمز القوى
المرعبة التي اقترنت بها - الأفعى لساكن الصحراء؛ بحيث تبدو
الموضوعات النمطية ظاهرياً تبطنها علاقات داخلية من المعجم
اللفوى والمعجم الفنى تصنع عالماً مربعاً يوقع المهجو في حباله.
وقد تبدأ القصيدة بآداء يشبه الجوّ «القوطى» المهبب والمنذر،
الذى تتأزر فيه قوى الطبيعة وتشحذ طاقتها الخفية الشريرة أو
المشبعة بنبوءة فاجعة.

وفي القصيدة الثالثة والعشرين التي يهجو فيها امرأ
القيس - كذلك. تبدأ القصيدة «بالمواصى المترعة» من الدمع
وبمشاعر لا تعرف السيطرة وطقوس طرق الحصى:

عشية مالى حيلة غير أننى

بلقط الحصى والخط فى الأرض مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعبيده

بكفى والغريبان فى الدار وقع

المواش

- (١) انظر: صبحي حليدي: نورفروب فرأى وبلاغة الأسطورة مجلة الكرمل، (فصلية) ع ٤٠ - ٤١ - قبرص ١٩٩١، ص ٨٣.
- (٢) نفسه.
- (٣) See: Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), pp. 136: 139.
- (٤) See: Eric Fromm, *The Forgotten Language, An Introduction To the Understanding of Dreams, Fairy Tales & Myth*, London, (1952), pp. 12,22.
- (٥) See: Northrop Frye, p. 114.
- (٦) See: Philip Wheelribht, "The semantic Approach to Myth", In *Myth A Symposioum*, ed. Thomas sebeak. passim.
- (٧) See: Joland Jacobi, "Archtype & Symbols," In the psychology of C. J. Jung, (London, 1952), Passim.
- (٨) See: Edward Clover, *Freud Or Jung*, (London, 1950), pp. 30: 37.
- (٩) See: Gaston Bachelard, *The Poetics of Réverie, Childhood, Language & Cosmos* (Boston & U.S.A, 1969), p. 183.
- (١٠) See: Gaston Bachelard, *On Poetic Imagination & Reverie*, (Indianapolis & N.Y. 1971), passim.
- (١١) See: *Cambridge History of Arabic Literature Till The End of Umayyed Period*, (Cambridge, 1983), pp. 424: 432.
- (١٢) Stefan Sparl, *Islamic Kinship and Panegyric Poetry in the Early 9th. Century "Journal of Arabic Literature"* Leiden, E.J. Brill VIII 1977. passim.
- (١٣) See: Kathrine law ed., *Man, Myth & Magic*, (Briggs, 1898-1980), "Woman", "The Mother Goddess".
- (١٤) See: J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, trans. Jack Sage (London & Hentey, 1984), "Love".
- (١٥) Ibid.
- (١٦) انظر: هريوت م. غرشنم: «السيربالية: الأسطورة والواقع» من كتاب الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت ١٩٨٣، ص ٥٠ - ٥٤.
- (١٧) See: Joseph Compbell. *The Hero with A Thousand Faces*, (New York, 1949), p. 125.
- (١٨) انظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٧٠.
- (١٩) See: Maud Bodkin. *Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination*, (London, 1963), "Archetype of Woman". passim.
- (٢٠) See: Ibid.
- (٢١) See: Joseph Compbell: *The Hero With A Thousand Faces*. Passim.
- (٢٢) ذو الرمة: ديوان ذي الرمة، تحقيق عبد القدوس صالح، بيروت ١٩٨٢، ق ٦٤.
- (٢٣) نفسه: ق ٢٥.
- (٢٤) نفسه: ق ٢٢.
- (٢٥) See: Ad De Véries, *Dictionary of Symbols & Imagery*, (London, 1981), "Vineyard".
- (٢٦) See: Laurence Lemer, *The Uses of Nostalgia, Studies in Pastoral Poetry* (London, 1972), pp 52, 58.
- (٢٧) نفسه: ق ٦٤.
- (٢٨) نفسه: ق ٢٦.
- (٢٩) ديوان ذي الرمة: ق ٣٣.
- (٣٠) جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٣، ١٩٨٧، ص ١١٧.
- (٣١) ديوان ذي الرمة: ق ٢٦.
- (٣٢) نفسه: ق ٥٣.
- (٣٣) نفسه: ق ٢١.
- (٣٤) نفسه: ق ٢٦.
- (٣٥) نفسه: ق ٣٢.
- (٣٦) نفسه: ق ٣٢.
- (٣٧) نفسه: ق ٣١.
- (٣٨) نفسه: ق ٣٤.
- (٣٩) نفسه: ق ١٦.
- (٤٠) انظر: جاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت ١٩٨٢، ص ١٧، ١٨، ٤٧، ٦٤، ٨٨، ١١٠، ١١٧.
- (٤١) See: J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, "Pilgrim", "Journey".

- (٤٢) ديوان ذى الرمة : ق ٤٠ (الملحق) .
- (٤٣) نفسه : ق ٢٨ .
- (٤٤) نفسه : ق ٣٩ .
- (٤٥) انظر: حسن البنا عز الدين: «جماليات الزمان في الشعر - نموذج النسيب في القصيدة الجاهلية (مدخل مقارن)»، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد التاسع، ١٩٨٩، ص ١١٥ .
- (٤٦) See: Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, pp. 153: 154.
- (٤٧) انظر: مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات الجامعة اللبنانية (دت) ص ١١٨، ١٤٩ .
- (٤٨) انظر: لطفي عبد البديع، الشعر واللغة، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، القاهرة ١٩٦٩ ص ١٢، ٢٧ .
- (٤٩) انظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٣٤، ٣٦ .
- (٥٠) ديوان ذى الرمة: ق ٦٨ .
- (٥١) نفسه: ق ٢٩. جنبها: سترها. الرواق: الأعلى. نرف: قطع.
- (٥٢) نفسه: ق ٣٩ .
- (٥٣) نفسه: ق ٣٦. القوالى: الواقع، عاتك: رمل طويل صعب متعقد. مجته: دفعته. حناديج: رمل فى شعاب الجبال.
- (٥٤) نفسه: ق ٥١. خصاصة: فرجة، كليلا: ضعيفا، انفل: غاب ودخل - خلافاً نفلجا: وصف متراكب.
- (٥٥) نفسه: ق ١٢ .
- (٥٦) انظر: روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم ومحمد يوسف، القاهرة ١٩٨٠، مواضع متفرقة.
- (٥٧) انظر: هورست أدهر: روائع التعبير الألمانية، ترجمة فخرى خليل ومحسن الموسوى، بغداد ١٩٨٩. مواضع متفرقة.
- (٥٨) ديوان ذى الرمة: ق ٢١ .
- (٥٩) نفسه: ق ١ .
- (٦٠) See: Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion* Stay Books, London 1983. P 190
- (٦١) Ibid.
- (٦٢) See: Michael V. Fox, *The Song of Songs & The Ancient Egyptian Love Songs* (London, 1985), The Introduction, pp.x:xxvii.
- (٦٣) نقلاً عن: فراس السواح - لغز عشق - الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دمشق ١٩٩٠، ط ٤، ص ١٨٣ .
- (٦٤) نقلاً عن فاضل عبد الواحد على: عشق وأمساة تصور ، بغداد ١٩٧٣، ص ٤٢ .
- (٦٥) نشيد الإنشاد ١/٤ ، ١٢/٤ .
- (٦٦) المرجع السابق : ٦ / ٢ .
- (٦٧) المرجع السابق : ٧ / ٤ .
- (٦٨) انظر: كارل جوستاف يونج: الإنسان ورموزه : ترجمة سمير على - منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ع ١٣٠، ١٩٨٤، ص ٢٥٣، ٢٧٩ .
- (٦٩) See: Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, p. 189.
- (٧٠) ديوان ذى الرمة : ق ١٢٣ (الملحق) .
- (٧١) نفسه : ق ٥ .
- (٧٢) نفسه : ق ٢٥ .
- (٧٣) نفسه : ق ٦٨ .
- (٧٤) نفسه : ق ٦٨ .
- (٧٥) انظر : لطفي عبد البديع : الشعر واللغة ص ١١٥ .
- (٧٦) See: Gaston Bachelard, *On Poetic Imagination & Reverie*, p. 54.
- (٧٧) See: Ibid. p. XXXI.
- (٧٨) ديوان ذى الرمة : ق ١ .
- (٧٩) انظر : الزمخشري : أساس البلاغة تحقيق عبد الرحيم محمود، ط ١ دار التنوير العربي بيروت ١٩٨٤ . وضمم ٢ .
- (٨٠) انظر: لطفي عبد البديع: عقيدة العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط ١، ١٩٧٦ ص ١٨٩، ١٩٣ .
- (٨١) See: J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, "Hunter".
- (٨٢) See: Ibid.
- (٨٣) See: New LaRousse Encyclopedia of Mythology, 1985. "Odin".
- (٨٤) See: Encyclopedia of Religion & Ethics (Edinburgh, 1908-1926) Sun, Moon & Stars.
- (٨٥) انظر: الفزري: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات . القاهرة، ط ٥، ١٩٨٠ ص ٢٤، ٣٣ .
- (٨٦) See: R. O Faulkner, "The King and the Star - Religion in the Pyramid Texts" *Journal of Near Eastern Studies*, vol III (Jan-Oct 1944).

- (٨٧) ديوان ذي الرمة : ق : ١٤ .
- (٨٨) انظر: جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩ - ص ٢٥، ٤٥.
- (٨٩) See: Kathrine Law ed., *Man, Myth & Magic*, "Bull", "Horn".
- (٩٠) ديوان ذي الرمة : ق : ١ .
- (٩١) نفسه : ق : ٩ .
- (٩٢) نفسه : ق : ٥٠ .
- (٩٣) نفسه : ق : ١ .
- (٩٤) نفسه : ق : ٨٧ .
- (٩٥) نفسه : ق : ١ .
- (٩٦) See: *Dictionary of History of Ideas, Studies of Selected Pivotal Ideas*, Philip p. Wiener ed. vol III, (N. Y. 1973), "NATURE".
- (٩٧) See: Robert Langbaum, "The New Nature Poetry", *American Scholar*, vol. 29, 1959. pp. 325, 326.
- (٩٨) ديوان ذي الرمة : ق : ١٧ .
- (٩٩) نفسه : ق : ١ .
- (١٠٠) نفسه : ق : ٢ .
- (١٠١) نفسه : ق : ٢٤ .
- (١٠٢) نفسه : ق : ٦٤ .
- (١٠٣) نفسه : ق : ٥٠ .
- (١٠٤) نفسه : ق : ٥ .
- (١٠٥) نفسه : ق : ٤٢ .
- (١٠٦) نفسه : ق : ٢٩ .
- (١٠٧) نفسه : ق : ٤١ .
- (١٠٨) نفسه : ق : ٣٥ .
- (١٠٩) نفسه : ق : ٥٠ .
- (١١٠) نفسه : ق : ٥٠ .
- (١١١) نفسه : ق : ٣٥ .
- (١١٢) نفسه : ق : ٦٧ .
- (١١٣) نفسه : ق : ٢ .
- (١١٤) نفسه : ق : ٢٨ .
- (١١٥) نفسه : ق : ٦٨ .
- (١١٦) نفسه : ق : ٤٩ .
- (١١٧) نفسه : ق : ٦٥ .
- (١١٨) نفسه : ق : ٥١ .
- (١١٩) نفسه : ق : ١٠ .
- (١٢٠) انظر: ابن سيدة : المخصص، دار الفكر، خمسة أجزاء (دلت) ج ٣ "نعمت الفلوات".
- (١٢١) ديوان ذي الرمة : ق : ٦ .
- (١٢٢) نفسه : ق : ٣٢ .
- (١٢٣) نفسه : ق : ٦ .
- (١٢٤) نفسه : ق : ١٣ .
- (١٢٥) See: William A. Ward, "The Hiw-ass, The Hiw-serpent And The God Seth", *Journal of Near Eastern Studie*, N.1 (1978), Passim.
- (١٢٦) ديوان ذي الرمة : ق : ٥٠ .
- (١٢٧) نفسه : ق : ٨٧ .
- (١٢٨) نفسه : ق : ١٢ .
- (١٢٩) نفسه : ق : ٣٦ .
- (١٣٠) نفسه : ق : ٤٩ .
- (١٣١) نفسه : ق : ٨٢ .
- (١٣٢) نفسه : ق : ٢٣ .

الفرزدق وإبليس

قراءة فى قصيدة

سعاد المانع

نص القصيدة

- ١ - إذا شئتُ هاجتني ديار محيلة
ومريرت أفلأء أمام خيام
- ٢ - بحيث تلاقى الدو والحمض هاجتا
لعمري أغرابا ذوات سجام
- ٣ - فلم يبق منها غير أثلم خانع
وغير ثلاثٍ للرماد رثام
- ٤ - ألم ترني عاهدت ربى وإني
لبين رتاج قائم ومقام
- ٥ - على قسم لا أشتم الدهر مسلما
ولا خارجا من فى سوء كلام
- ٦ - ألم ترني والشعر أصبح بيننا
دروء من الإسلام ذات حوام
- ٧ - بهن شفى الرحمن صدرى وقد جلا
عشا بصرى منهن ضوء ظلام
- ٨ - فأصبحت أسعى فى فكاك قلادة
رهينة أوزار على عظام
- ٩ - أحاذر أن أدعى وحوضى مخلق
إذا كان يوم الورد يوم خصام
- ١٠ - ولم أنه حتى أحاطت خطيئتي
ورائي ودقت للدهور عظامي
- ١١ - ألا بشرا من كان لا يمكك استه
ومن قومه بالليل غير نيام

- ١٢- يخافون منى أن يصك أنوفهم
وأقفاءهم إحدى بنات صمام
- ١٣- لعمري لنعم النحي كان لقومه
عشية غب البيع نحي حمام
- ١٤- بتوبة عبد قد أناب فؤاده
وما كان يعطى الناس غير ظلام
- ١٥- أطلعك يا إيليس سبعين حجة
فلما انتهى شيبى وتم تمامي
- ١٦- فررت إلى ربي وأيقنت أنني
ملاق لأيام المنون حمامي
- ١٧- ولما دنا رأس التي كنت خايفاً
وكنْتُ أرى فيها لقاء لزامي
- ١٨- حلفت على نفسي لأجتهدنها
على حالها من صحة وسقام
- ١٩- ألا طال ما قد بت يوضع ناقتي
أبو الجن إيليس بغير خطام
- ٢٠- يظل يميني على الرجل فاركا
يكون ورائي مرة وأمامي
- ٢١- يبشرنى أن لن أموت وأنه
سيخلدني في جنة وسلام
- ٢٢- فقلت له هلا أخيك أخرجت
يميتك من خضر البحور طوام
- ٢٣- رميت به في اليم لما رأيته
كفرقة طودي يذبل وشمام
- ٢٤- فلما تلاقى فوقه الموج طاميا
نكصت ولم تحتل له بمرام
- ٢٥- ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله
بأنعم عيش في بيوت رخام
- ٢٦- فقلت : اعقروا هذى اللقوح فإنها
لكم أو تنيخوها لقوح غرام
- ٢٧- فلما أناخوها تبرأت منهم
وكنْتُ نكوصا عند كل ذمام
- ٢٨- وآدم قد أخرجته وهو ساكن
وزوجه من خير دار مقام
- ٢٩- وأقسمت يا إيليس أنك ناصح
له ولها إقسام غير آثام
- ٣٠- فظلا يخيطان الوراق عليهما
بأيديهما من أكل شر طعام
- ٣١- فكم من قرون قد أطاعوك أصبحوا
أحاديث كانوا في ظلال غمام
- ٣٢- وما أنت يا إيليس بالمرء أبتغى
رضاه ولا يقتادني بزممام
- ٣٣- سأجزيك من سوء ما كنت سفتي
إليه جروحاً فيك ذات كلام
- ٣٤- تعبرها في النار والنار تلتقي
عليك بزقوم لها وضرام
- ٣٥- وإن ابن إيليس وإيليس ألبنا
لهم بمعذاب الناس كل غلام
- ٣٦- هما تفلأ في في من فمويهما
على النابح العاوى أئند لجامي *

مقدمة *

يلفت النظر إلى هذه القصيدة للفَرَزْدَق^(١) (ولد ٢٠ - وتوفي ١١٠ هـ أو ١١٤ هـ تقريباً) أنها من القصائد المبكرة في تاريخ الشعر العربي التي تتناول إبليس في ثناياها. وقد عرفها القدماء على أن الشاعر قالها يعلن فيها توبته عن الهجاء وأنه يهجو فيها إبليس^(٢).

ولم يشر أغلب الباحثين السابقين إلى هذه القصيدة إلا إشارات عابرة على أنها تبين توبة الشاعر وندمه بعد أن أسن، وأنها توضح مدى قوة الشعور الديني لديه^(٣). ولكن، توقف شاكر الفحام عند هذه القصيدة ليشير إلى أن الفرزدق «هجا فيها إبليس هجاء لا نجد له مثيلاً في شعر هذا العصر». كما ذكر في موضع آخر أن بعض أبيات هذه القصيدة ترجمت إلى الفارسية في كتاب للمواعظ^(٤). ويبدو في الإشارة الأولى أن هجاء إبليس هو شيء خاص تتميز به هذه القصيدة عما هو سائد في عصرها، لكن تظل الإشارة الأخيرة تفيد أن الاهتمام بترجمة أبيات من القصيدة إنما جاء من كونها تحمل الموعظة.

وفي كتاب عنوانه (الفرزدق بين الله وإبليس) أفرد خليل شرف الدين للقصيدة شرحاً ثرياً جاء في سياق التحقيق من مدى صدق توبة الفرزدق. وهذا لا يقدم شيئاً ذا بال للقارئ المهتم بالقصيدة^(٥)، لكن المؤلف ذكر بعد ذلك أنه يرى أن هذه القصيدة تحمل «بذور مسرحية ناقصة تعتمد الأسطورة والرمز في تمثيل الشر والخير المتصارعين على الدوام». ويرى أن لو جعل الشاعر إبليس فيها ينطق «لتكامل لنا مشهد درامي يؤذن في الأدب العربي بخير عميم»^(٦). وهذه الملاحظة تسبغ على القصيدة رؤية معاصرة تقارنها بما هو قائم في آداب الأمم الأخرى من أنواع أدبية، وتظل تنقل آمانيات المؤلف لما كان يحتمل أن يغير وجه الأدب العربي لو أن الشاعر تصرف في القصيدة على وجه آخر.

إن ما يعنينا هنا هو القصيدة ذاتها. وما يلفت النظر إلى القصيدة في إطارها الزمني هو أنه في شعر تلك الفترة يبدو نادراً أن يتجه الشعراء في المدح أو الهجاء نحو شخص ليست من عالم الشهادة. ومن هنا، تبدو القصيدة متميزة حين تتناول إبليس.

ومن الحق أن فكرة شياطين الشعر، حول أن لكل شاعر شيطاناً يلهمه الشعر، هي من الأفكار الشائعة في الخيال العربي منذ القديم. ومن الحق أن هناك عدداً من الأبيات في بعض الكتب القديمة ينسب بعضها إلى الجن، وينسب بعضها إلى الملائكة في أحيان أخرى^(٧)، وقد أشار إليها ابن سلام الجعفي في ثنايا حديثه عن قضية النحل، وإن كان خلع عنها صفة الشعر لفرط رداءتها في رأيه^(٨). كذلك حقاً إن هناك مقطوعة تنسب لتأبط شراً يتحدث فيها عن الغول التي يذكر أنها صادفته ويتحدث عن مغامرته معها^(٩)، وأن هناك أبياتاً تتضمن الإلماح إلى الجن أو إلى الغيلان يزخر كتاب (جمهرة أشعار العرب) بأمثال لها^(١٠).

ويبدو الحديث عن شياطين الشعر في الحكايات أو الأساطير الثرية القديمة، وكذلك نسبة الأشعار إلى الجن، مما يستحق التوقف عنده لدراسة هذا النمط الضخم من المأثور الشعبي الذي يتمازج فيه الشعر والنثر ولا يأتي نثراً منفرداً أو شعراً منفرداً. ومقطوعة تأبط شراً والمقطوعات الأخرى أو الأبيات التي تلمح للجن أو الغيلان^(١١)، وهي تقوم على رواية المغامرات، تندرج ضمن نمط المأثور الشعري المتصل بالأساطير، وتبدو مجالاً للمقارنة بالأساطير التي توجد في تراث أمم أخرى مختلفة. وقد قامت سوزان بيكني ستيفنشتاد بدراسة قصيدة تأبط شراً المشار إليها، ومقارنتها بأسطورة أوديب في سياق دراستها للشعر الجاهلي في مجال يربطه بالشعائر^(١٢).

لكن قصيدة الفرزدق الحالية تختلف عما سبق؛ فهي لا تصلح أن تندرج ضمن نمط المأثور المتداول عن الشخصيات التي ليست من عالم الشهادة. فهي من جانب: شعر لم يمازجه النثر، ومعظم الحديث عن الشخصيات الخيالية في التراث القديم هو حديث يمتزج فيه الشعر بالنثر^(١٣)، وحتى حين تطور هذا الحديث عن الشخصيات الخيالية تطوراً بعيداً، وظهرت في القرون التالية أعمال أدبية متميزة، مثل (رسالة الغفران) للمعري، و(رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد، ظل الحديث فيها نثراً يدور حول الشعر أو يمازجه شيء من الشعر^(١٤).

لكن كون الحديث عن الشيطان جاء عارضا، لاينفى أن القصيدة تظل مع هذا تحمل صورة معينة للشيطان، وأنها إرهاب لما جاء بعد ذلك من صور للشيطان فى الأدب العربى. وقد دخل الحديث عن إيليس إلى الشعر العربى بعد ذلك، كما نجد فى مقطوعات لأبى نواس، ولصلى الدين الحلى (ت ٧٠٢هـ ٩)، وإن كانت صورة الشيطان فيها تختلف عن صورته عند الفردق قليلا؛ فهى وإن كانت نماثلها فى كونها مستمدة من فكرة الإسلام حول كون إيليس يفرى بالمعاصى، ومن أساطير العرب حول كون إيليس له صلة تربطه بالشعر الجيد، لكن يظهر فيها عند كلا الشاعرين جانب من المرح فى تصوير تعاطف إيليس مع مسرات الشاعسر، وتبدو على جانب يجنح إلى السهزل (١٥).

وليس من المستبعد أن تكون هذه القصيدة فى تصويرها الخاطف لإيليس فى اليوم الآخر وهو يتلقى العذاب فى النار، كانت من ضمن ما أوحى للمعري بما كتبه فى (رسالة الغفران) عن اليوم الآخر وعن جهنم.

ومع أنه من الحق - كما يظهر فى تحليل القصيدة - أن صورة الشيطان فى قصيدة الفردق هذه تتم فى إطار ساذج، وتكاد تخلو من التعقيد والصنعة الفنية ولا تلوح فكرة فلسفية وراءها، وهذا يبدو واضحا كل الوضوح عند مقارنتها بالإطار الذى تظهر فيه الصور المتخيلة فى (رسالة الغفران) للمعري، لكن هذا لاينفى احتمال أن تكون هى الومضة الصغيرة التى ألهمت خيال المعري.

تحليل القصيدة:

سيعتمد تحليل القصيدة، هنا، على جانبين، هما النظر فى بنائها النحوى وبنائها الدلالى ومدى الصلة بينهما، وذلك فى ضوء النظر العام فى سمات شعر الفردق ككل، للخروج برؤية للقصيدة تنكشف فى ما بين التركيب النحوى والدلالات اللغوية والسياقية فى القصيدة.

ومن أولى الملاحظات التى يمكن النظر فيها هو خلو القصيدة من التصريح تاما، سواء فى مطلعها أو بعد ذلك.

والقصيدة من جانب آخر: لا نتحدث عن مغامرة من المغامرات أو عن حكاية غريبة، كما هو الحال فى مقطوعة تأبط شرا وما يماثلها، وإنما نتحدث عن إيليس وتودده وإغرائه وانجذاب الشاعر إليه فى الماضى، وتمرد الشاعر عليه فى الحاضر، ووعيده له بالهجاء فى المستقبل. وفى ثنايا هذا تبرز حكايات موجزة فى صور محسوسة عن علاقة إيليس بالأثم أو الأفراد وإغرائه لهم عبر الزمن الماضى، ومن هنا تتجاوز القصيدة الحادثة المفردة، ليتجاوز فيها الشئ الخاص مع الشئ العام.

وتأمل قصيدة الفردق هذه يبين أن صورة إيليس فيها مستوحاة من جانبين، أحدهما صورة الشيطان التقليدية فى الشعر، التى سبقت الإشارة إليها، وهى تتصل بكون الشياطين ملهمة الشعراء (وصورة الشيطان فى الشعر والأساطير العربية تنطبق على إلهام الشعر الجيد بغض النظر عن محتواه)، والثانية هى صورة الشيطان فى القرآن، التى ترتبط بالأفعال الشريرة والمعصية ودفع البشر نحو الشرور.

وتترأى صورة إيليس فى القصيدة على أنه ملهم الشعر العبقري، ولكن هذا الشعر يتسم بالشر؛ فهو شعر الهجاء، وتترأى صورة الشاعر (أو صورة الذات المتحدث فى القصيدة) على أنها صورة الشاعر المتباهى بقوة شعره فى الهجاء؛ فهو سلاحه يسلطه على خصومه فيرهبهم. أما الصورة المستوحاة من القرآن الكريم، فهى مأخوذة من عناصر متعددة، خاصة حيث تشير إلى خروج آدم وحواء من الجنة، وعقر أهل الحجر للناقة، وانفلاق اليم أمام فرعون ثم غرقه.

مع كل هذا، يبدو أن الفكرة الجوهرية التى تدور حولها القصيدة ليست هى الشيطان، وإنما هى صراع الشاعر مع نفسه. فما توحى به القصيدة عند تحليلها ذلك الصراع بين رغبتين متناقضتين تماما، تدوران فى داخل الشاعر، إحداهما هى رغبة الشاعر القوية فى قول الهجاء واعتزازه بقدرته عليه، والثانية هى رغبته فى الكف عن الهجاء حتى يصبح مسلما تقيا يعف عن أعراض المسلمين. من هنا، تبدو الفكرة المسيطرة على القصيدة هى الصراع فى ذات الشاعر بين قراره أن يكف عن هجاء الناس رغبة فى التدين ورغبته العارمة فى قول الهجاء.

أسخطت اللغويين والنحويين ومدى دلالاتها في السياقات التي جاءت فيها (٢٢).

أولا: البناء النحوي:

١ - في بداية القصيدة نجد في الأبيات الثلاثة الأولى اتصالا نحويا:

١ - إذا شئت هاجتني ديار محيلة
ومريرت أفلاء أمام خيام

٢ - بحيث تلاقى الدو والحمض هاجتا
لعيني أغرابا ذوات سجام

٣ - فلم يبق منها غير أنلم خاشع
وغير ثلاث للرماد رثام

فالبيت الأول، وهو يتكون من جملة شرطية: (إذا + فعل الشرط «شئت» + جواب الشرط في جملة «هاجتني» ومتعلقاتها)، يتصل بالبيت الثاني عن طريق حرف الجر «الباء» (الذي يقيد الإلصاق) المتصل بالظرف «حيث» الذي يحدد مكان «ديار»، ومريرت أفلاء، التي وردت في البيت الأول. كما يتصل البيت الأول بالثاني عبر تكرار الفعل «هاج» في «هاجتنا» وهو يحمل ضميرا يعود إلى الفاعلين في البيت الأول «ديار محيلة»، ومريرت أفلاء.

كذلك، يتصل البيت الأول بالبيت الثالث عبر حرف العطف «الفاء» الذي يبدأ به البيت «فلم يبق...»، وعبر الضمير المتصل في «منها» الذي يعود إلى مجموعة «ديار .. ومريرت أفلاء...». ويبدو تشابه في التركيب النحوي الأساسي يغلب على البيت الأول والثالث، مما يقيم نوعا من الربط الذهني بينهما، فالجملة الرئيسية في كلا البيتين تتكون من: (فعل ومتعلقاته) + (فاعل + صفة) + (حرف العطف) + (فاعل + متعلقاته).

١ - هاجتني + ديار محيلة + و + مريرت أفلاء أمام خيام.

٢ - لم يبق منها... + غير أنلم خاشع + و + غير ثلاث للرماد رثام.

وكثير من النقاد العرب يرى ارتباط التصريح بمطلع القصيدة، أو تكراره بعد ذلك، أو استعماله في وسط القصيدة إذا ما لم يستعمله الشاعر في مطلعها (١٦). وقد كان يمكن أن يعد هذا الخروج على تقاليد القصيدة العربية أمرا يخص هذه القصيدة ويميزها بسمه خاصة، لكن النظر في ديوان الفرزدق يوضح أنه في كثير من قصائده لا يستعمل التصريح (١٧).

كذلك يلفت النظر في القصيدة وجود صيغ نادرة مثل «الوراق»، وصيغة المثني «فموبهما»، كذلك كثرة التراكييب المعقدة. ومن هنا نجد بعض أبيات القصيدة يستعمله النحاة واللغويون شاهدا لتراكييب أو لصيغ غير مألوقة (١٨).

وكان يمكن القول عن الصيغ النادرة، وعن التراكييب المعقدة أو المخالفة لأراء النحاة في عصره، أنها تقدم سمة خاصة للقصيدة، لكن النظر في شعر الفرزدق في ديوانه وتبع ما قاله النقاد القدماء عنه يوضح أن خرق اللغة في التراكييب هو سمة توجد في أبيات كثيرة من شعر الفرزدق، وليس في هذه القصيدة وحدها (١٩).

ويمكن ملاحظة أن خلافا كان يدور بين الفرزدق وبعض النحويين الأوائل في عصره، حول بعض أبيات شعره مما كانوا يعدونه أخطاء في التركيب. وقد كان الفرزدق لا يعترف بهذا، فقد كان يريد أن يقول ما يقول وعليهم هم أن يحتجوا له (٢٠). من هنا، يبدو الفرزدق داعيا بهذه المخالفات اللغوية، سواء أثناء قوله الشعر أو بعده.

ومع أن عددا من البلاغيين تناولوا أبيات الفرزدق المخالفة للتراكييب النحوية المقبولة، فجعلوها ضمن أمثلة التراكييب المعقدة التي تنافي الفصاحة (٢١)، لكن تظل التراكييب جميعها - سواء ما رضى عنه البلاغيون والنحويون أو ما سخطوا عليه - تحمل في ثناياها دلالات معينة تؤديها في القصيدة. وهذا ما يدفع، هنا في هذه القصيدة، لملاحظة الارتباط بين البناء النحوي والبناء الدلالي.

ويظل شعر الفرزدق - كما ذكرت في موضع آخر - جديرا بدراسة خاصة، يبرز في ثناياها موقع المخالفات التي

إذن، تبدو المقدمة القصيرة متماسكة في جملتين متعاطفتين لا تتم الفائدة منهما إلا مع نهاية البيت الثالث، على غرار (إذا شئت جذبتني معالم تلك الحديقة الخاوية بحيث يلتقى الجبل والنهر... فلم يبق منها اليوم غير أصول شجيرات).

٢ - يأتي البيت الرابع منفصلا نحويا عما قبله ولكنه يتصل بما يليه:

٤ - ألم ترني عاهدت ربي وإنني

لبين رجاج قسائم ومقام

٥ - على قسم لا أشتم الدهر مسلما

ولا خارجا من في سوء كلام

فهو يبدأ مباشرة بصيغة استفهام تقريرى مخاطب غير معين «ألم ترني». وتوجد بين البيتين الرابع والخامس صلة نحوية تامة؛ فهناك جملة فعلية كبرى تبدأ بالفعل «عاهدت» تستغرق معظم البيت ٤ وتشمل البيت ٥ كله. وتأتي هذه الجملة الفعلية التي تبدأ بـ «عاهدت» متصلة بالفعل «ألم ترني»؛ فهي تقع مفعولا ثانيا للفعل «ترى». وفي داخل هذه الجملة الكبرى تأتي ثلاث جمل صغرى: «وإنني لبين رجاج قائم ومقام» تقع جملة اسمية حالية، «ولا أشتم الدهر مسلما، ولا خارجا من سوء كلام» تقعان جملتين مفسرتين لكلمة «قسم» التي تسبقهما (٢٣).

يبدأ البيت السادس أيضا بتكرار الصيغة «ألم ترني» موجهة إلى مخاطب غير معين. وتكرار صيغة «ألم ترني» في مطلع البيت ٦ يقيم نوعا من الربط الصوتي والربط الذهني بين هذا البيت والبيتين السابقين عليه ٤، ٥:

٦ - ألم ترني والشعر أصبح بيننا

دروء من الإسلام ذات حوام

٧ - بهن شفى الرحمن صدرى وقد جلا

عشا بصرى منهن ضوء ظلام

يلي «ألم ترني» في البيت ٦ مباشرة عبارة «والشعر»، والواو هنا واو العطف، ويصبح الشعر على هذا معطوفا على

الضمير المتصل العائد إلى المتكلم في «ألم ترني». وتجسد الفعل «أصبح» واسمه وخبره متعلقان بالمعطوف والمعطوف عليه (ضمير المتكلم + الشعر)؛ إذ يرد ضمير المتكلمين في «بيننا» يعود عليهما معا «أصبح بيننا دروء من الإسلام ذات حوام». وهناك صلة نحوية بين البيتين ٦، ٧ فالبيت السابع يحمل جملتين «بهن شفى الرحمن صدرى» «وقد جلا عشا بصرى منهن ضوء ظلام»، كلتااهما تتصل بضمير يعود على «دروء» في البيت السادس.

البيت الثامن تجده يبدأ بفاء العطف «فأصبحت»، والفعل هنا يرد في مجال جواب لما جاء في البيتين ٦، ٧ «ألم ترني والشعر أصبح بيننا دروء...». ومن هنا يبدو ارتباط بين هذا البيت والبيتين السابقين:

٨ - فأصبحت أسعى في فكاك قلادة

رهينة أوزار على عظام

٩ - أحاذر أن أدعى وحوضى محلق

إذا كان يوم الورد يوم خصام

وخبر الفعل الناقص «أصبح» يأتي جملة فعلية هي «أسعى في فكاك قلادة رهينة أوزار على عظام» تستغرق بقية البيت. وأما الجملة الفعلية في البيت التاسع، التي تستغرق البيت كله، فتأتي حالا لضمير المتكلم في الفعل «أسعى»، كأن الشاعر يقول: «فأصبحت أسعى في محاذرا أن...».

البيت العاشر يتكون من جملة تبدأ بالفعل المنفى «ولم أنته...» يعقبها جملتان فعليتان متصلتان بواو العطف وتربطهما «حتى» الأساسية:

١٠ - ولم أنته حتى أحاطت خطيئتي

ورائي ودقت للدهور عظامى

وكلتا الجملتين تحمل نوعا من التوازن على النحو التركيبى التالى:

(١) = (فعل ماض متصل بباء التأنيث) + (فاعل مضاف إلى ضمير المتكلم) + (ظرف + ضمير المتكلم)

(أحاطت + خطيئتي + ورائي).

(٢) = (فعل ماض متصل بشاء التأنيث) + «جار ومجرور» + (فاعل مضاف إلى ضمير المتكلم)

(دقت + «للدهور» + عظامي).

والفرق بين الجملتين في التركيب هو تغير موضع المتعلق بالفعل، فالجار والمجرور «للدهور» يفصل بين الفعل والفاعل في الجملة الثانية، في حين أن الظرف «ورائي» يأتي متأخراً عن الفعل والفاعل في الجملة الأولى.

٣ - الأبيات من البيت الحادي عشر حتى البيت الرابع عشر نجد فيها وحدة تركيبية واحدة، وتبدأ ب «ألا» الاستفتاحية وهي تفيد الاستفتاح وتنبية المخاطب:

١١ - ألا بشرا من كان لا يمسك استه
ومن قومه بالليل غير نيام
١٢ - يخافون مني أن يصك أنوفهم

وأقفاءهم إحدى بنات صمام
١٣ - لعمرى لنعم النحي كان لقومه

عشية غب البيع نحى حمام
١٤ - بتوبة عبد قد أناب فؤاده

وما كان يعطى الناس غير ظلام

بعدها تأتي جملة طويلة تبدأ بفعل الأمر المتعدي «بشرا» في البيت ١١، ولا نجد تكلمة متعلق الفعل «بشرا من...» إلا في البيت ١٤ في عبارة «بتوبة عبد». وما بين البيتين ١١، ١٤ ترد جملة متصلة بما قبلها «ألا بشرا من كان...» فالجملة الأولى ترد في محل خبر لـ «كان» «لا يمسك...»، وترد الجملة الثانية معطوفة عليها «ومن قومه بالليل غير نيام»، وترد الجملة الثالثة «يخافون مني...» التي تستغرق البيت ١٢ كله في محل حال للكلمة «قومه». وفي البيت ١٤ الذي يبدأ «بتوبة عبد...» نجد الجار والمجرور هنا يتصل بالفعل السابق في البيت ١١ «ألا بشرا...»، أما في بقية البيت ١٤، وهو مكون من جملتين «قد أناب فؤاده» «وما كان يعطى الناس غير ظلام»، فكلتا الجملتين تردان في محل نعت لكلمة «عبد».

أما البيت ١٣، وهو يبدأ بالقسم «لعمرى لنعم النحي كان»، فلا نجد لهذه الجملة فيه صلة نحوية لا بالأبيات السابقة عليها ولا بالبيت الذي يليها، وتبدو كأنما هي جملة اعتراضية.

٤ - في البيتين ١٥، ١٦ تبدو وحدة نحوية، وكذلك في البيتين ١٧، ١٨:

١٥ - أظعتك يا إبليس سبعين حجة
فلما انتهى شيبى وتم تمامي
١٦ - فررت إلى ربي وأيقنت أنني
ملاق لأيام المنون حمامي
١٧ - ولما دنا رأس التي كنت خائفا
وكنت أرى فيها لقاء لزامي
١٨ - حلفت على نفسي لأجتهدنها
على حالها من صحة وسقام

فالبيت ١٥ يشمل جملتين تأتي أولاهما في الشطر الأول وتبدأ بالفعل الماضي «أظعتك...»، وتأتي الثانية في الشطر الثاني معطوفة على الأولى بفاء الجوابية يليها «لما». ولما هنا قد تكون هنا ظرفا بمعنى حين، أو حرفا رابطا أطلق عليه بعض النحاة «لما التعليلية»؛ إذ يربط بين وقوع حدث واحد آخر يترتب عليه، فلما تقتضى جملة جوابية على كلا الحالين^(٢٤). من هنا نجد الجملتين الجزئيتين «فلما انتهى شيبى، وتم تمامي» لانكتملان إلا مع جملتين معطوفة إحداهما على الأخرى تشكلمان البيت ١٦ كله «فررت إلى ربي»، «وأيقنت أنني ملاق...».

يبدأ البيت ١٧ بواو المعطف تليه أيضا «لما»، مما يجعل هنا «لما والجمال المتعلقة بها» معطوفة على الجملة الكبرى السابقة (لما وما يتعلق بها). ونجد البيت ١٧ يشمل جملتين معطوفتين إحداهما على الأخرى «ولما دنا رأس التي...» «وكنت أرى فيها...» لا تكتملان إلا مع نهاية جملة تشمل البيت ١٨ كله «حلفت على نفسي...».

٥ - البيت ١٩ يبدأ بالأداة «ألا» (وهي تفسد الاستفتاح)، فهي «تكون تنبيها وافتاحا للكلام»، وقد وردت من قبل في البيت ١١:

١٩ - ألا طال ما قد بت يوضع ناقتي

أبو الجن إيليس بغير خطام

٢٠ - يظل يميني على الرحل فاركا

يكون ورائي مرة وأمامي

٢١ - يبشرني أن لن أموت وأنه

سيخلدني في جنة وسلام

ومن البيت ١٩ حتى البيت ٢١ نجد وحدة نحوية جديدة. يبدأ البيت بـ «ألا» ثم يتبعها الفعل «طال ما» ثم يليه الفعل الماضي «قد بت» يقصد به الفعل التام «بات». وعلى هذا، تظل جملة «يوضع ناقتي أبو الجن إيليس» في محل (حال) للفاعل في الفعل «بت». وأما الجمل الثلاث: «يظل يميني على الرحل فاركا» و«يكون ورائي مرة وأمامي» و«يبشرني أن لن أموت وأنه...»، فهي ترد جملا حالية تعود إلى إيليس (ممنيا لي / متحركا حولي / مبشرا لي).

٦ - في البيت ٢٢ وحتى البيت ٢٤ تبدو وحدة نحوية تتمثل في كون الجمل في الأبيات الثلاثة هي مقول القول في الفعل «قلت» الذي يبدأ به البيت ٢٢:

٢٢ - فقلت: هلا أخيك أخرجت

يمينك من خضر البحور طوام

٢٣ - رميت به في اليم لما رأيته

كفرقة طودي يذبل وشمام

٢٤ - فلما تلاقي فوقه الموج طاميا

نكصت ولم تحسب له بمرام

وحين يبدأ البيت ٢٢ بالفعل «قلت» تسبقه فاء العطف «فقلت»، يأتي هذا جوابا لما بشره به إيليس في الأبيات السابقة؛ حيث يعود الضمير في «له» إلى إيليس، وتبدو الصلة قائمة بين مجموعة الأبيات السابقة وهذه الأبيات.

يلي هذا عبارة «هلا أخيك أخرجت يمينك...»، و«هلا» تفيد التوبيخ إذا دخلت على الماضي كما يقول النحويون،

ولكن هنا من السياق يبدو التوبيخ تهكميا. يبدأ البيت ٢٣ بالفعل «رميت» وضمير الفاعل المخاطب هنا يعود إلى إيليس، وضمير الفاعب في «به» يعود إلى «أخيك» التي وردت في البيت السابق. وتتعلق الجملتان «رميت به في اليم» و«رأيت كفرقة طودي يذبل وشمام» بـ «لما» التي توسطهما.

ويبدأ البيت ٢٤ بفاء العطف التي تفيد هنا التعقيب، يلي ذلك «لما وما يتعلق بها» «فلما تلاقي عليه...» نكصت ولم تحسب...»، مما يقيم هنا عطف نسق على الجملة الكبرى (في البيت السابق ٢٣) التي يمكن تأويلها على الصورة التالية «لما رأيت موج البحر منفلقا كفرقة طودي يذبل وشمام، رميت بفرعون».

٧ - في البيت ٢٥ حتى البيت ٢٧، تبدو وحدة نحوية تشكلها الجمل الفعلية الكبرى التي تشمل كل بيت والمعطوف بعضها على بعض.

٢٥ - ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله

بأنعم عيش في بيوت رخام

٢٦ - فقلت اعقروا هذى اللقوح فإنها

لكم أو تنيخوها لقوح غرام

٢٧ - فلما أناخوها تبرأت منهم

وكنت نكوصا عند كل ذمام

يبدأ البيت ٢٥ باستفهام تقريرى يسبق الجملة الفعلية «ألم تأت أهل الحجر...»، تعقبه جملة اسمية حالية «والحجر أهله بأنعم عيش في بيوت رخام». وتتصدر البيت ٢٦ جملة فعلية كبرى معطوفة بالفاء على الجملة الفعلية السابقة «فقلت اعقروا هذى اللقوح...»، تليها جملة اسمية صغرى تبدأ بفاء السببية «فإنها لكم، أو تنيخوها، لقوح غرام»؛ حيث تبدو هذه الجملة متصلة بما سبقها اتصال السبب بالمسبب. ونجد «أو» تأتي هنا بمعنى «حتى».

ويبدأ البيت ٢٧ (مثله مثل البيت ٢٤ الذي تنتهى به مجموعة الأبيات السابقة) بـ «لما» تسبقها فاء العطف وتتعلق بـ «لما» هنا جملتا الشرط والجواب «أناخوها» و«تبرأت

منهم»، وثأنى جملة «وكننت نكو صا عند كل ذمام» جملة حالية تعود على الفاعل فى الفعل «نبرأت» وهو إبليس.

٨ - ومن البيت ٢٨ حتى البيت ٣٠ نجد أيضا وحدة تركيبية :

٢٨ - وآدم قد أخرجته وهو ساكن وزوجته من خير دار مقام

٢٩ - وأقسمت يا إبليس أنك ناصح له ولها إقام غير آتام

٣٠ - فظلا يخيطان الوراق عليهما بأيديهما من أكل شر طعام

يبدو البيتان ٢٨ و٢٩ يحملان وحدة نحوية؛ إذ يشمل البيت ٢٨ جملة فعلية كبرى «وآدم قد أخرجته» تليها جملة اسمية تقع حالا يعود على آدم «وهو ساكن...».

ويشمل البيت ٢٩ جملة واحدة كبرى هي:

(فعل + فاعل [ضمير متصل]) + (أداة نداء + منادى) + (جملة مفسرة للقسم) + (مصدر + صفة) (أن + اسمها) + خبرها + جار ومجرور متعلق بالخبر).

أقسمت + يا إبليس + أنك ناصح له ولها + أقسام غير آتام.

ترتبط هذه الجملة بالبيت السابق (٢٨) عبر حرف العطف (الواو)، كذلك عن طريق الضمير الذى يعود إلى آدم وزوجه حواء «له ولها».

أما البيت ٣٠ فيتكون أيضا من جملة واحدة كبرى تبدأ «فظلا يخيطان...» ويربطهما بالجملة الأولى فى البيت ٢٩ فاء العطف «فظلا»، كما يربطهما ضمير المتنى فى «يخيطان» و«عليهما» الذى يعود إلى آدم وزوجه المشار إليهما فى البيتين السابقين.

٩ - البيت ٣١ يبدأ بحرف العطف «الفاء» وهذا ما يجعله مرتبطا بما سبق:

٣١ - فكم من قرون قد أطاعوك أصبحوا أحاديث كانوا فى ظلال غمام

تلى الفاء «كم» الخبرية التى تفيد التكرير ويتبعها جملة واحدة «كم من قرون أطاعوك...» وهذه الجملة ترتبط داخليا بجملتين صغريين هما «أصبحوا أحاديث» و«كانوا فى ظلال غمام». ويظل ضمير المخاطب فى «أطاعوك» الذى يعود إلى إبليس يربط البيت بالحديث الموجه إلى إبليس منذ البيت ١٥ «أطعتك يا إبليس...».

١٠ - والبيت ٣٢ يتكون من جملة كبرى تبدأ بواو الاستئناف تليها «ما» النافية «ما أنت يا إبليس بالمرء...»:

٣٢ - وما أنت يا إبليس بالمرء أبتغى رضاه ولا يقتادنى بزمام

٣٣ - سأجزيك من سوات ما كنت سقتى إليه جروحا فيك ذات كلام

٣٤ - تعيرها فى النار والنار تلتقى عليك بزقورم لها وضرام

وهذا البيت يبدو منفصلا عن البيت السابق، لكن يظل الضمير الموجه لإبليس «أنت» يربطه بالسابق كما يربطه بالأبيات التى تبدأ من ١٥ ويوجه فيها الخطاب لإبليس ونلاحظ أن تركيب الجملة المألوف يقتضى ورود «الذى» (ما أنت يا إبليس. بالمرء [الذى] أبتغى...) حتى تبدو صلة الجملتين الفعليتين «أبتغى... ولا يقتادنى...» بها. لكن الذى محذوفة ويواجهنا الفعل مباشرة. ويرى بعض النحويين أن حذفها تبيحه الضرورة الشعرية (٢٥).

وفى البيتين ٣٣ و٣٤ تظهر جملة كبرى يتكون الفعل الأساسى فيها، الذى يبدأ به البيت ٣٣ من فعل مضارع متصل بأداة التسويف المفيدة للمستقبل «سأجزيك».

و«سأجزيك» هو الفعل المضارع الوحيد فى القصيدة الذى يرد رئيسا (الأفعال المضارعة الأخرى وردت ثانوية، فى محل خبر، أو محل حال، أو محل نعت، أو صلة للموصول)، ونلاحظ أن الفعل المضارع «تعيرها» الذى يبدأ به

للشاعر؛ فهو الذي قاده إلى الهجاء، ثم (٢٢ - ٣١) قصص إغواء إيليس للأُم السابقة ومدى الخطايا التي أغرى بها إيليس الناس ثم تخليه عنهم، ثم (٣٢ - ٣٦) عقاب الشاعر لإيليس، وعقابه لإيليس أنه سيهجوهم مر الهجاء.

من الواضح من الدلالات السابقة أن محور الحديث هو الماضي في الأقسام الثلاثة، ولن تتصل الإشارة بالحاضر أو المستقبل إلا في الأجزاء التي يعلن فيها الشاعر التوبة، أو التي يعلن فيها عقابه لإيليس. من هنا، تبدو هيمنة الفعل الماضي على القصيدة متسقة مع موضوعها؛ فالزمن الذي يدور الحديث حوله هو عمر الشاعر الذي أمضاه، ثم الحديث عن القصص السالفة بين إيليس ومن غرر بهم.

القسم الأول:

يلحظ القارئ أن الشاعر بدأ القصيدة (الآيات ١ - ٣) بمقدمة قصيرة جدا تشير إلى الموضوع التقليدي حول الأطلال. ويلفت النظر خلوه هذه المقدمة من الإشارة إلى النساء، وكذلك خلوها من إشارة صريحة إلى أوقات سعيدة. ومن المألوف في المقدمات الطللية أن يشير الشعراء إلى محبوباتهم البعيدات، أو إلى سعادتهم المفقودة في ثنايا الحديث عن الأطلال. أما في مقدمة هذه القصيدة، فكل ما يجده هو انطباع عام من الحزن والحسرة يشير إلى فقد شيء عزيز إلى نفس الشاعر. والمنظر البارز في هذه المقدمة هو منظر التغير نحو التلف: «ديار محيلة» «أثلم خاشع» «رماد»، ثم البكاء.

ويمكن تفسير صور التلف والضعف بأنها تحمل إرهادا أو إلحاحا لحديث الشاعر عن شيخوخته وتوقعه الموت التي أشار إليها إشارة صريحة في ثنايا القصيدة، في الآيات (١٠، ١٥، ١٦، ١٧) «دقت للدهور عظامي» «انتهى شبيبي وتم تعامي» «ملاق لأيام المتون حمامي» «دنا رأس التي كنت خائفا» «لقاء لزام» (٢٦).

البيت ٣٤ يقع في محل نعت ثان للمفعول به «جروحا»، وأن جملة «والنار تلتقي عليك بزقوم لها وضرام» تقع في محل حال من «النار».

١١ - والبيتان ٣٥ و٣٦ لا يبدو رابط نحوي بينهما وبين ما سبقهما ولكنهما يدوان معا مرتبطين نحويا:

٣٥ - وإن ابن إيليس وإيليس ألبنا
لهم بعذاب الناس كل غلام

٣٦ - هما تفلأ في في من فموبهما
على النايح العاوى أشد لجامى

تتكون الجمل فيهما من مبتدأ خبره جملة فعلية «وإن ابن إيليس وإيليس ألبنا..» و«هما تفلأ في..». حقا إن البيت ٣٦ يبدأ دون رابط نحوي، لكن الضمير «هما» الذي يبدأ به هذا البيت يعود مباشرة إلى «ابن إيليس وإيليس» في البيت السابق؛ كما يعود ضمير الغائب المثنى في الفعل «تفلأ» وفي «فموبهما» يعود على هذين مباشرة. والجملة «على النايح العاوى أشد لجامى» تبدو بمعنى المفسرة للمفعول «تفلأ»؛ فكأنه يعني «تفلأ في في من فموبهما أن أشد لجامى على النايح العاوى».

الدلالة

يمكن تقسيم القصيدة دلاليا إلى ثلاثة أقسام رئيسة، هذه الأقسام هي المقدمة (١ - ٣)، ثم إعلان التوبة (٤ - ١٤)، ثم الإشارة إلى الشيطان (١٥ - ٣٦).

ومع استثناء المقدمة القصيرة التي تتعامل مع فكرة مستقلة، نجد القسمين الطويلين الآخرين يحملان أفكارا ثانوية يتداخل بعضها مع بعض. ففي القسم الثاني، تدور الأفكار حول تقدم الشاعر في السن وكونه أمضى العمر في الإساءة إلى الناس عبر الهجاء، وإعلانه التوبة والإقلاع عن الهجاء. وفي القسم الثالث الذي يحوى إشارته إلى الشيطان، تبدو ثلاثة محاور رئيسية هي: (١٥ - ٢١) إغواء إيليس

موضوع قريب منه كأن يكون الحديث عن الغزل أو الحديث عن الرحلة أو الحديث عن الناقة كما يذكر ابن طباطبا، أو يتسلسل الحديث عن هذه الموضوعات جميعا قبل البدء بموضوع المدح كما يذكر ابن قتيبة في نصه المشهور^(٢٩).

ومع ذلك، لا تعطى مقدمة هذه القصيدة انطبعا عن أن هناك قفزا من موضوع المقدمة إلى موضوع آخر^(٣٠)؛ ذلك أننا في البيت ٣ نجد الصفة «خاشع» تصل في المعجم الإسلامي بالورع، فالخشوع يظل متسما بالخشوع لله، ونجد الصفة «رثام» تحمل سمة العطف والشفقة. والصورة بكاملها تشير إلى التغير بنبرة حزينة، وتقوم بدورها في الإيحاء إلى القارئ أو السامع، مما يجعله يتوقع التغير نحو الورع الذي سيذكره الشاعر عن نفسه.

والتغير هنا لا يحدث صدفة، ولكن بإرادة الشاعر. في (البيت ٤) يلفت نظر المخاطب في القصيدة (وغالبا هو مخاطب غير معين)، على أنه قد عاهد الله في أقدس مكان من بيته على «شيء ما». ثم يخبرنا في البيت التالي أنه أقسم أمام الله أن لا يهجو مسلما قط وأن لا ينطق بالسوء. ثم يكرر الحديث ثانية للمخاطب يلفت نظره إلى أن هناك قد أصبحت «دروء من الإسلام» [من معاني دروء طرق وعرة] تحول بينه وبين الشعر. ولكن الشاعر هنا لم يحدد شعر الهجاء وحده، وإنما يستعمل الشعر مطلقا، وهنا يبدو الشعر يتحد مع الهجاء.

من تتبع تركيب القصيدة النحوى في الأبيات السابقة ومدى ارتباطه بالمحتوى الدلالي، يمكن ملاحظة ما يلي:

أنه في تكراره في مطلع كل من البيتين (٤، ٦) للصيغة «ألم ترني...» وهي تحمل استفهاما تقريريا، يوحى بمشاركة ما بين الشاعر (أو الشخصية المتحدثة في القصيدة) وبين مخاطب ما متخيل للقصيدة؛ بحيث تستثير هذه الصيغة انتباهه إلى أهمية ما حدث وتؤكد كونه شاهدا عليه. والحدث الذي يأتي مباشرة بعد «ألم ترني» في البيت ٤ ويستمر حتى نهاية البيت ٥، هو إعطاء العهد لله بعدم قول كلام السوء وتصوير مدى قدسية المكان الذي تم فيه هذا العهد.

يبقى مع ذلك في مقدمة القصيدة صورة الأفلاء في «مربط أفلاء». وورود صورة الأفلاء أو الخيل قليل أو هو نادر في المقدمات الطللية. وهذه الصورة ربما بدا أنها تناقض صور الضعف في مقدمة القصيدة، فهي وإن كانت تشير إلى أفراس صغيرة ما زالت ضعيفة، لكنها بطبيعة الحال تشير إلى الأمل وإلى توقع النمو والقوة.

ولكن من الواضح في القصيدة أن الشاعر يكرر الإشارة إلى رغبته الملحة في «أن يكون تقياء» وذلك بابتعاده عن الهجاء (٤، ٨، ١٤، ١٨، ٣٢). هذا التردد المستمر لفكرة التوبة يشير إلى التغير الذي يريد الشاعر أن يسعى إليه جاهدا، أو هو يوحى بوجود شيء جديد في حياة الشاعر يحرص الشاعر على أن ينمو ويكتسب القوة. الشيخوخة لم تصب الشاعر بالأس ولكن جعله يفكر بأمل جديد ليوم البعث؛ فهو يرغب في بدء حياة جديدة تتسم بالقوى.

مقدمة القصيدة تبدأ بتعبير غريب، أو على الأقل ليس كثير التداول في الشعر القديم: «إذا شئت هاجني» والغربة هنا ليست في التعبير ذاته^(٢٧)، ولكن في اتصاله بعاطفة تتحد مع تذكر الأطلال. فانبعاث الذكرى وتهيج العاطفة من أجل الذكرى ليس في المؤلف أمر يتعمده الإنسان ويسعى إلى حدوثه إذا شاء في أي وقت يشاء. ولعل هذا التعبير «إذا شئت...» يكشف أن المحور الأساسي الذي تدور عليه القصيدة هو رغبة الشاعر في تغيير نمط حياته.

القسم الثاني:

يتحول الشاعر هنا من الأطلال إلى القسم بالله، حيث يعلن التوبة عن الهجاء. ويمكن ملاحظة عدم وجود بيت للتخلص، أو أية إشارة تلمح إلى الخروج عن موضوع الأطلال، وإنما يحدث الانتقال فجأة دون تمهيد^(٢٨).

وقد ألفت النقاد أن يذكروا أنه في الشعر القديم الجاهلي والإسلامي قد يكون أحيانا الانتقال من موضوع المقدمة إلى غيره مفاجئا، وقد يكون عن طريق استعمال عبارة «عد عن ذا» و«دع ذا». لكن غالبا لا تكون المقدمة بهذا القصر. ويفترض أن ينتقل الشاعر من الحديث عن الطلل إلى

١٠ - ولم أنه حتى أحاطت خطيئتي

ورائتي ودقت للدهور عظامي

تشير الأبيات إلى خطايا الماضي، وتبدو الفكر وراء الخلاص من الخطايا فكرة هاجس الخوف من يوم الحساب. ويقر الشاعر (أو الشخصية المتحدثة في القصيدة) أن هذه التوبة جاءت متأخرة؛ فالخطايا تكاثرت ومرور الزمن قد أوهن الجسد «دقت للدهور عظامي». وهنا صيغة الجمع «الدهور» تحمل في ثناياها مدى الشعور بوطأة الزمن؛ فهو ليس عمر إنسان، وهو ليس دهرًا واحدًا، وإنما هو «الدهور». والدهور لها قوة السيطرة على جسد الإنسان. والشاعر في الأبيات الثلاثة يستعمل صورًا مجازية مركبة تتراوح بين الاستعارة والكناية، ولا يستعمل تعبيرًا مباشرًا أو تشبيهات ظاهرة للإشارة إلى ما حدث.

ومن الظواهر البارزة في الأبيات السابقة، نوالى فعلين كليهما يحمل ضمير المتكلم في مطلع البيت ٨، وهذان هما الفعل «أصبحت» الذي يرد بصيغة الماضي مشيرًا إلى حدوث التغير، والفعل «أسعى» ويرد بصيغة المضارع مطلع جملة هي خير الفعل «أصبحت» تومي إلى قيام الشاعر (أو الشخصية المتحدثة في القصيدة) بمجاهدة النفس لنبذ الهجاء أو نبذ الإثم بوجه عام. وفي مطلع البيت التاسع يأتي الفعل المضارع «أحاذر» يحمل الدلالة على التوجس والقلق. واذن، يبدو الجهد في نبذ الهجاء مرتبطًا بهذا القلق والخوف. والمضارع يصور الزمن الحالي أو ما يتجدد من الزمن ومن ثم يصور الفعلان «أسعى وأحاذر» الحالة الراهنة أو موقف الشاعر الراهن والمستمر. في حين أن الفعل «أصبحت» يشير إلى التغير من حالة الماضي إلى حالة الوقت الحاضر المتجددة.

في البيت ١٠، يرد الفعل المنفي «ولم أنه.. حتى» ليفيد التوقف عن الإثم، ولكن رغم الفكرة التي تبدو ظاهريًا تفيد

أما في البيت السادس فيبدو «الشعر» يحمل سمة التشخيص. فهنا يظهر «الشعر» وضمير المتكلم «الياء» كلاهما مفعولين للفعل «ألم تره» في «ألم ترني والشعر...»، ويظهر «الشعر» ذا صلة وثيقة بالشاعر حين يجمعهما معا ضمير المتكلمين «نا» في الظرف «بيننا» ليشير إلى حدث أصبح يشملهما: «ألم ترني والشعر أصبح بيننا دروء...». هذا الحدث هو الانفصال الذي باعد بين الشاعر و«الشعر». حين نجد الفاعل للفعل «أصبح» هو «دروء» - وضمن دلالات «دروء» «الجبال ذات الصخور الناتئة الحادة» - تبدو عبر هذه الصورة حواجز ومعوقات تحول دون الشاعر و«الشعر».

ومن المحتمل أن ما يشير إليه الشاعر بالـ«دروء» هنا ليس هو مجرد البعد عن الهجاء، ولكنه أيضا يحمل مدى صعوبة هذا الانفصال على نفس الشاعر. ومع أن البيت السابع الذي يتألف من جملة، تقع صفة لكلمة «دروء» يرد بلغة بسيطة نسبيًا بعيدة عن التعقيد، تحمل في ظاهرها سعادة الشاعر بما صنعت له هذه «الدروء» «بهن شفى الرحمن صدرى»، و«جلا عشا بصرى»، وهن «ضوء ظلام»، لكن ما يتخلل ثنايا النص - كما سنرى - لا ينفى مدى التوتر الذي يواجه الشاعر في حمل نفسه على هذا الانفصال عن الشعر.

وهذه الدرء يراها في (البيت السابع) شفى الرحمن بها صدره (إذن تهالكه على الشعر من قبل يجعله نوعًا من المرضى) وجلا الله بها عشا بصره (إذن كان من قبل أعشى البصر لا يبصر النور). ونتيجة هذا الشفاء وهذا الضوء، يتجه الشاعر ليحرر نفسه من أوزار الماضي التي تحيط بعنقه.

في الأبيات:

٨ - فأصبحت أسعى في فكاك قلادة

رهينة أوزار على عظام

٩ - أحاذر أن أدعى وحوضي محلقي

إذا كان يوم الورد يوم خصام

واضح فى الأبيات عدم احتقار الهجاء؛ فالأبيات تكشف عن اعتزاز بالهجاء، فهو مصدر قوة للشاعر ومصدر رعب لمن يريد إذلالهم به من المعادين.

ويبدو ضمير الغائب مهيمن على الأبيات (عنا موضعين ظهر فيهما ضمير المتكلم هما «لعمري» و«منى»). وعند مقارنة هذه الأبيات (١١ - ١٤) بالأبيات من (٤ - ١٠) التى يهيمن عليها ضمير المتكلم، نجد تغيراً نحوياً يحدث من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب (كان لايمسك، قومه يخافون، يصك، أنوفهم، أقفاءهم. أناب فؤاده، كان يعطى). هذا التغير يرتبط بالتغير الدلالي، فالشاعر هنا بدلاً من التركيز على داخله تجده ينظر عبر الخارج ويتحدث عن نفسه بصيغة الغائب (توبة عبد، أناب فؤاده....)، كأنها شئ سواه يتأمله ويتحدث عنه. من جانب آخر، نجد شيوع الأفعال المضارعة (يمسك، يخافون، يصك) التى تحمل ضمير الغائب وقد تكررت فى الأبيات ١١، ١٢ تشير إلى حال المهجوعين قبل إعلان الشاعر التوبة. فهى يسبقها الفعل الناقص «كان» فى البيت ١١؛ حيث يصور الحال القلقة لهؤلاء الخصوم فى الماضى وهم يتعرضون لهجائه أو وهم يترقبون هذا الهجاء.

ويبدو البيت ١٣ - وهو كما سبق القول لايتسق نحوياً مع الأبيات الأخرى - لا توجد به دلالة متناسقة مع الأبيات التى يرد فى سياقها، كأنما هو يرد فجأة إلى ذهن الشاعر، ولولا القصة التى ترد فى مقدمة القصيدة لتفسير دلالة البيت ليذا غامضاً لايمكن ربطه بالسياق الذى جاء فيه. ويبدو البيت - على هذا - يمثل شذوذاً على الوحدة الدلالية والبنية النحوية التى تنتظم القصيدة، ولايرتبط بها إلا من خلال ارتباط خارجي.

القسم الثالث:

هذا القسم يشكل الجزء الأخير من القصيدة فى الأبيات (١٥ - ٣٦). وهذا القسم يمكن تجزئته إلى ثلاثة أجزاء (الأبيات من ١٥ إلى ٢١) ويبدأ فيه الحديث عن إبليس، ثم (الأبيات من ٢٢ إلى ٣٣) وتشمل قصص إبليس مع الأم الغابرة، ثم (الأبيات من ٣٤ إلى ٣٦) وتحمل هجاء لإبليس.

الانتهاء عن ارتكاب الإثم، هو فى الواقع يلمح عبر استعمال «لم» إلى أن عدم الانتهاء قائم حتى اللحظة الأخيرة.

الأبيات (من ١١ - ١٤) وهى تبدو فيها وحدة نحوية سبقت الإشارة إليها، تبدأ بفعل الأمر «بشراً». والفعل هنا يحمل ضمير المثنى المخاطب، والمخاطب هنا أيضاً غير معين. وقد ألقت التقاليد الشعرية العربية القديمة أن تشير إلى مخاطب مثنى فى القصائد، ولايتناقض هذا مع عودة الشاعر إلى مخاطب مفرد أو مخاطب جمع فى أجزاء أخرى من القصيدة. وهناك تفسيرات متعددة يذكرها شراح الشعر القدماء لهذا التقليد فى استعمال صيغة المثنية، منها أن المقصود بها هو مخاطب مفرد وإن استعملت صيغة المثنية^(٣١). ويمكن الملاحظة أن حضور المخاطب فى هذه القصيدة سواء كان مفرداً أو مثنى يرتبط بالتغير الذى يعلنه الشاعر، كما مر بنا فى الأبيات (٤ - ٦)؛ حيث كان يعلن عهده المقدس لترك الهجاء، وهو هنا يطلب من المخاطبين حمل البشرى بأنه أقلع وتاب عن الهجاء.

وبعد أن كان الشاعر فى قمة «الورع» فى الأبيات السابقة بعد أن أعلن قسمه العظيم على ترك الهجاء، يبدو المتوقع كراهته لكل ما يتصل بالهجاء. لكن نفاجاً أن الحديث عن التوبة لايتفرق إلا نصف شطر من هذه الأبيات الأربعة أو الثلاثة، وأما البقية فهى ألفاظ مأخوذة من معجم الهجاء. هذه المفردات تصور رعب المهجوعين وهلعهم من هجائه، وتصور مدى النذل كان يصبه عليهم هذا الهجاء:

١١ - ألا بشراً من كان لايمسك استه

ومن قومه بالليل غير نيام

١٢ - يخافون منى أن يصك أنوفهم

وأقفاءهم إحدى بنات صمام

١٣ - لعمري لنعم النحى كان لقومه

عشبة غب البيع نحى حمام

١٤ - بتوبة عبد قد أناب فؤاده

وما كان يعطى الناس غير ظلام

وضمير المخاطب يعود لـ (إيليس)؛ إذ إليه يوجه الخطاب «يا إيليس» يلي ذلك الظرف الزمني «سبعين حجة»، مما يشير إلى فكرة الاتصال الحميم الطويل بين الشاعر وإيليس.

وتكرار الأداة «لما» في كلا البيتين ١٥، و١٧ يأتي ليشير إلى التغير الزمني الذي حدث له مرتبطا بالتغير الإرادي الذي يريد الاتجاه إليه ١٩ «فلما انتهى شيبى... فررت إلى ربى» «ولما دنا رأس التي... حلفت على نفسى لأجتهدنها»، كأنما هو يشير إلى السبب (الهمم واقتراب النهاية) وإلى الفعل الذي نتج عنه (الفرار إلى الله، وإرغام النفس على اتباع الخير).

ونلاحظ أن الفعل «لأجتهدن» وهو يرد في البيت ١٨، هو الفعل الوحيد في هذه القصيدة الذي يرد مرتبطا بصيغة التوكيد. وارتباط الأفعال بصيغة التوكيد في اللغة العربية ليس شائعا، ويعتمد استعمالها موقفا معينا يقتضى هذا التوكيد مثل القسم. والفعل «أجتهد» هنا وقد ألصقت به «لام القسم» و«نون التوكيد» كما أضيف إليه الضمير المتصل «ها» الذي يعود على النفس «لأجتهدنها» يبدو عسيرا نوعا في النطق به. ومن هنا، يبدو أنه يرحى بالصعوبات التي يعانيها الشاعر في إجبار نفسه على اتباع الطريق الجديد في الحياة الذي ألزم به نفسه عن طريق القسم «حلفت على نفسى لأجتهدنها»، والذي لن يوقفه عنه أى عذر: «على حالها من صحة أو سقام». ويأتى هنا، «التجريد» للنفس في استعمال ضمير الغائب «لأجتهدنها على حالها» مقابلا لضمير المتكلم في «حلفت» ليشير إلى ثنائية بين الشخص المتحدث في القصيدة وبين نفسه. هذه الثنائية توحى بالتوتر الذى يعثقه الصراع مع النفس لتحقيق هذا القسم. ومن هنا، يبدو البيت يمثل انتقالا بين حالين.

في الأبيات ١٩ - ٢١ يبدأ الشاعر بالتعبير «ألا طال ما» ليشير إلى تكرار الحدث مرارا. ثم يستعمل صورة مجازية لعلاقته بإيليس. في هذه الصورة تلمح رحلة الشاعر على ناقته بالليل من خلال الفعل «بت»، وهذه الناقه يقودها إيليس دون خطاطم: «يوضع ناقتى أبو الجن إيليس». هذه الصورة تمثل انعكاسا لما حواه البيت ١٥ في كلمة «أطعتك» يخاطب بها إيليس. وتحمل الأبيات التالية ٢٠،

في بداية القسم (١٥ - ٢١) يبدأ الحديث عن إيليس. وفي هذه المجموعة ينتشر الضمير المتصل الذى يعود إلى المتكلم؛ سواء كان هذا الضمير فاعلا: «أطعت»، أيقنت، فررت. كنت، حلفت، أرى، أجتهدن، لن أموت» أو مفعولا به: «يمنى، يشرنى، سيخلدنى» أو كان مضافا إليه: «شيبى» «تمامى، ربى، حمامى، لزامى، نفسى، ناقتى، ورائى، أمامى» أو كان اسما لأن: «إننى»:

١٥ - أطعتك يا إيليس سبعين حجة .

فلما انتهى شيبى وتم تمامى

١٦ - فررت إلى ربى وأيقنت أننى

ملاق لأيام المنون حمامى

١٧ - ولما دنا رأس التي كنت خائفا

وكنت أرى فيها لقاء لزامى

١٨ - حلفت على نفسى لأجتهدنها

على حالها من صحة وسقام

١٩ - ألا طال ما قد بت يوضع ناقتى

أبو الجن إيليس بغير خطاطم

٢٠ - يظل يمئنى على الرحل فاركا

يكون ورائى مسرة وأمامى

٢١ - يشرنى أن لن أموت وأنه

سيخلدنى فى جنة وسلام

ويبدو الشاعر فى كل هذا كأنما هو يركز الاهتمام حول ذاته (أو الذات الشعرية المتحدثة فى القصيدة) وكيف تبدو علاقتها بإيليس. وتتصل العلاقة فى مرحلتين؛ مرحلة شباب الشاعر وكهولته وقوته حيث كان يطبع الشيطان (الأبيات ١٩ - ٢١)، ثم مرحلة الهرم والخوف من الموت وما بعد الموت فى يوم الحساب (الأبيات ١٥ - ١٧) ويبدو البيت ١٨ نقطة انتقال بين المرحلتين.

يبدأ الحديث عن المرحلة الأخيرة الحاضر وهو يمثل الهرم، ثم يعود منها إلى مرحلة سابقة زمنيا. «الشباب والكهولة».

يبدأ البيت ١٥ بالفعل «أطعتك» يتصل بضميرين معا: ضمير المتكلم (الشاعر أو الذات المتحدثة فى القصيدة)

إبليس وفرعون عبر صيغة التصغير «أخيك»، ولكن صيغة التصغير هنا تحمل في سياقها سخرية؛ إذ يبدو إبليس في الوقت ذاته هو من رمى بفرعون إلى اليم حين أنفلق زليم في قصة هرب النبي موسى، ثم حين غمر الموج فرعون لم يعبأ إبليس أن يفعل شيئاً لإخراجه:

٢٣ - رميت به فى اليم لما رأيته

كفارقة طودى يذبل وشمام

٢٤ - فلما تلاقى فوقه الموج طاميا

نكصت ولم تحسّتل له بمرام

وتبدو صورة انفلاق البحر وكذلك عودة الموج مأخوذة من القرآن في هذه القصة. ويسرد في الأبيات ٢٥-٢٧ قصة إغراء الشيطان لأهل الحجر بعقر الناقة. ويبدوها بصيغة استفهام تقريرى: «ألم تأت أهل الحجر... فقلت اعفروا هذى اللقوح...». ويبدو تصوير حال الرفاء التي كان ينعم بها أهل الحجر والحجر أهله بأنعم عيش في بيوت رخام، ثم امتثالها لإغراء إبليس. ويعود لخطاب إبليس ويذكره بقدره

بهم:

٢٧ - فلما أناخوها تبرأت منهم

وكنّت نكوصا عند كل ذمام

ومع أن صورة الناقة مأخوذة من القرآن، لكن لفظ «لقوح» و«تيخوها» تحمل سمة بداءة.

وتبدو في قصة آدم وخروجه من الجنة تصوير سعادة آدم وزوجه في الجنة، وخطاب إبليس على أنه المسؤول عما حدث «وآدم قد أخرجه وهو ساكن وزوجته...» وأقسمت يا إبليس أنك ناصح له ولها... فكانت النتيجة أن صارا في البؤس:

٣٠ - فظلا يخيطان الوراق عليهما

بأيديهما من أكل شر طعام

وصورة آدم وحواء يستعملان ورق الشجر ليسترا جسديهما مأخوذة من القرآن، ولكن لفظ «الوراق» يبدو غريبا.

وفي البيت ٣١ نجد خطاب الشاعر لإبليس يستمر مع إشارة تحمل شروره نحو أجيال من البشر:

٢١ استمرارا للصورة إبليس مع الشاعر عبر طريق الرحلة يتحرك أمامه وخلفه وعن يمينه وعن شماله. وصورة إبليس هنا مستمدة من ناحيتين: الأولى تتمثل في الأساطير العربية السائدة حول استمداد الشعراء الوحي من شياطين الشعر أو الجن، والثانية تتمثل في القرآن الكريم عن الحركة المجسدة للشيطان وهو يوسوس للناس. وقد نجح الشاعر في تمثيل كيفية إغراء الشيطان عبر حركته السريعة المتنقلة الدائبة من كل الجهات وهو يقود ناقة الشاعر. وفي هذه الصورة نلاحظ أن الأفعال في صيغة المضارع تهيمن على الأبيات: «يوضع، يظل، يميني، يكون، يشترني، لن أموت، سيخلدني»، وترد هذه الأفعال كلها ما عدا «لن أموت» وضمير الفاعل فيها يعود إلى إبليس. وصيغة المضارع ترتبط بالآنية والتجدد، ومن هنا تبدو هذه الأفعال في السياق تصور سرعة حركة الشيطان وإيحاءاته وكيف يسرع بالإغراء. من الواضح في الصورة أن ثمة استيحاء للآية: «لآتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم...» و «لأمنيهم» و «ما يعدمهم الشيطان إلا غرورا».

ربما بدت الرحلة هنا تشير مجازا إلى رحلة العمر، لكن أيضا من الواضح أنها تستمد صورة الجن من المأثورات العربية حول علاقة الجن بالشعراء خاصة في الصحراء، وكونهم هم من يوحون للشعراء أجمل قصائدهم. ومن هنا يأتي وصف إبليس بأنه «أبو الجن».

في الأبيات ٢٢ - ٣٠ ترد ثلاث إشارات إلى قصص وردت في القرآن، هي قصة غرق فرعون، وناقة أهل الحجر، وخروج آدم من الجنة. ويربط الشاعر كلا منها بإغراءات إبليس، ونكوصه عن مساعدة من أوقع بهم. ويمكن ملاحظة أنه لم يرد في القرآن ربط مباشر بين فرعون وإبليس، ولا بين أهل الحجر وإبليس، ولكن الشاعر يعتمد على فكرة العداة التي يحملها إبليس للبشر عموما.

وترد القصص الثلاث في مجال الرد على إغراء إبليس للشاعر بمنحه الخلود والجنة في البيت ٢١: «يشترني أن لن أموت وأنه سيخلدني...». ويحمل البيت ٢٢ ردا ساخرا على إغراء إبليس هذا: «هلا أخيك أخرجت يمينك من خضر البحور طوام». فالشاعر يقيم علاقة ود حميم بين

نجد البيتين ٣٣ و ٣٤ الذين سبقت الإشارة إلى كونهما يرتبطان بوحدة نحوية، يبدأ أولهما بفعل يشير إلى المستقبل «سأجزيك»:

٣٤ - سأجزيك من سوءات ما كنت سقتني

إليه جروحاً فيك ذات كلام

ويبدو الفعل هنا «سأجزيك» وهو يتوعد الشيطان بالعقوبة، كأنه مقابل تماماً للفعل «أطعتك يا إبليس» الذي يبدأ به البيت ١٥؛ فهو يماثله في كونه يحمل ضمير الفاعل المتكلم وضمير المخاطب المفعول به، ويخالفه في الدلالة (طاعة/وعيد) وفي الزمن «ماضى/مستقبل». والشاعر هنا لا يكتفى بمجرد التمرد على إبليس، لكننا يتخذ خطوة أخرى يبدو فيها في موقف القادر على عقاب إبليس، وهذا العقاب سيكون عبر هجائه له. وفي البيت ٤٣ يشير إلى قوة هذا العقاب، ذلك أن الشيطان سيعير هذا الهجاء أثناء وجوده في النار في اليوم الآخر يتلقى العذاب:

تعيبرها في النار، والنار تلتقى

عليك بزقوم لها وضرام

ومن المحتمل أن تكون (تعيبر) بمعنى أن الملاء يعبرونه بها آنذاك يوم الحساب، ومن المحتمل أن (تعيبر) هنا بمعنى أنه سيدرك مدى عيار قوة هذا الهجاء آنذاك، وأياً كان المعنى هنا، تظل الصورة تشير إلى قدرة الشاعر على الانتقام لنفسه من إبليس من جانب، وتظل من جانب آخر تحمل إعجاب الشاعر بقوة هجائه، وأن إبليس نفسه على شره سيألم من هذا الهجاء. وتبدو صورة النار (جهنم) هنا: «والنار تلتقى عليك»، مقابلة لصورة الموج في البيت ٢٣ الذي يرد لتصوير غرق فرعون «فلما تلاقى فوقه الموج طاميا». وتظل صورة «زقوم» التي ترتبط بالنار في البيت تبعث صورة النار في القرآن الكريم.

بعد ذلك، نجد البيتين ٣٥، ٣٦ يشيران إلى إبليس وابنه. وتبدو غريبة هذه الإشارة إلى ابن إبليس، ومن المحتمل أن يكون ابن إبليس هنا يشير إلى الجن الذين سبقت الإشارة إليهم على أنهم أبناء إبليس في البيت ١٩:

٣١ - فكم من قرون قد أطاعوك، أصبحوا

أحاديث، كانوا في ظلال غمام

نبدو الفكرة المهيمنة هنا هي براءة البشر وسعادتهم لولا إغراء إبليس لهم ووعوده لهم ثم تخليه عنهم، وكل الأمثلة يبدو البشر فيها في سعادة بالغة ولكن يأتي إبليس فيحول السعادة إلى شقاء. ولا يبدو البشر هنا يحملون جانباً من الشر ولكن يبدو الشيطان هو السبب في كل هذا، فالأبيات لا تحمل هؤلاء البشر وزر طاعتهم لإبليس وإنما تجعلهم ضحايا له.

ونجد في البيت الجملتين: «قد أطاعوك» و «كانوا في ظلال غمام» تردان وصفاً لكلمة «قرون». ورغم أن كلا الفعلين «كان» و «أصبح» من الأفعال الناقصة وزمنهما ماض، فإن «كان» تفيد حدوث الشيء في زمن سابق و«أصبح» تفيد التحول. والشاعر في البيت لم يرتبهما الترتيب الزمني الذي تقتضيه دلالتهم، وإنما ورد الفعل «أصبح» والجملة المتصلة به أولاً وهو يفيد الحالة المتغيرة، ثم وردت «كان» والجملة المتصلة بها بعد ذلك لتشير إلى حال القوم السابقة قبل أن يتحولوا عنها فيصبحوا أحاديث. ويبدو في الجملة التركيز التام؛ فلم يرد فيها أى حرف عطف مع ورود ثلاثة أفعال كلها تعود إلى فاعل واحد. والتقدير الزمني للجملة (هناك أجيال بعد أجيال كانوا يعيشون ناعمين في ظلال غمام فأطاعوا إبليس، فأصبحوا أحاديث) بعد أن حل بهم (البلاء).

في البيت ٣٢ يبدو الشاعر يعلن تمرده على إبليس، ويأتي البيت كأنه خلاصة ما استقاه من سرده القصص السابقة (من ٢٢ - ٣١). ويرد الفعلان المضارعان: «ابتغى/يقتادنى» في سياق نفى يشير إلى تمرد الشاعر على إبليس. والشاعر في هذا البيت لا يستعمل «الذى» التي يفترض أن تربط بين «المراء» والجملة الوصفية التي تليه «أبتغى» لتكون «ما كنت بالمراء» [الذى] أبتغى.

وكان يمكن أن يكون ذا دلالة أن يربط المراء بين مخالفة المؤلف من القواعد هنا وكون هذا البيت يحمل إعلان تمرده على إبليس. لكن هذا لا يستقيم؛ فالقصيدة كلها تحمل الكثير من المخالفات اللغوية.

أولاً: شيوخ الفعل الماضي، ويبدو متآلفاً مع كون أغلب الحديث يدور عن الشاعر في ما مضى من أيامه، وكذلك كون القصص تدور حول ما حدث لأُم في الماضي.

وعندما يأتي الفعل المضارع نجد غالباً يرد في ثانياً جملة جزئية كأن يكون خبراً للفعل ناقص ماضٍ مثل «فأصبحت أسعى..» في البيت ٨، و «ما كان يعطى...» في البيت ١٤ و «فضلاً يخبطان..» في البيت ٣٠، أو يرد مقترناً بـ «لم» التي تفيد حدوثه في زمن ماضٍ مثل «ولم أنه..» في البيت ١٠، «ولم تختل» في البيت ٢٤ حيث يبدو هنا هيمنة الزمن الماضي.

أو يأتي المضارع جزءاً من جملة تفيد الحال، مثل: «فأصبحت أسعى في فكاك قلادة... أحاذر..» في البيت ٩.

استثناء من هذا، نجد في البيت ٣٤ الفعل المضارع «سأجزيك» فعلاً رئيسياً في جملة رئيسية وليست جزئية. وهذا البيت هو البيت الذي يعلن فيه الشاعر نيته في معاقبة إبليس في المستقبل. وتبدو هنا مخالفة الشائع في القصيدة من هيمنة الماضي في الجمل الرئيسية ترتبط بتحول الشاعر نحو موقف القوة، فهو هنا يجابه إبليس بالتهديد.

ثانياً: شيوخ الجمل الطويلة التي قد تشمل بيتين مثل (٢٠١)؛ أو أكثر من بيتين مثل (١١ - ١٤) و (١٩ - ٢١). وتربط هذه الجمل بكونها لا تكتمل في بيت واحد وأحياناً لا تكتمل في بيتين. ومع أن عدداً من البلاغيين والنقاد القدماء يسمي هذا التضمين (وهو عدم انتهاء العبارة مع نهاية البيت) ويعدّه من عيوب القصيدة، غير أن عدداً من الدارسين المعاصرين أثبت وجود التلاحم في بنية كثير من القصائد العربية القديمة في اعتمادها على هذا الذي يسميه البلاغيون التضمين. وبالنسبة إلى القصيدة الحالية، سواء كان التضمين عيباً كما رآه النقاد القدماء أو لم يكن، فهو ظاهرة مهمة عليها. وهذه الجمل الطويلة التي تستغرق أكثر من بيت تتناسب وكون القصيدة ذات موضوع واحد مطرد ومتلاحم، إذ يأتي عبرها تسلسل الفكرة في أكثر من بيت.

ثالثاً: انتشار ضمير المتكلم المفرد في معظم أجزاء القصيدة، وانتشار ضمير المتكلم المفرد في القصيدة لا يعني

ألا طالما ما قد يتوضع ناقتي

أبو الجن إبليس بغيسر خطام

ومع أن البيت بالغ الغموض وتعقيد التركيب فيه يجعله يحتمل معاني عدة - (مثلاً «كل غلام» أهو كل غلام لإبليس وابنه؟ أم هو كل غلام للناس؟ ووجود ضمير الجماعة في «لهم» لا يرفع احتمال أن يكون يعود لإبليس وابنه)، ففي الأساليب العربية يرد مثل هذا. ويوحى البيت أن الإشارة تتضمن الإلهام الشعري الذي يرتبط في الأساطير العربية القديمة بالشيطان أو الجن أو علاقتهم بالشعراء؛ نجد في البيت السادس والثلاثين يبدو الشيطان وابنه هما من منح الشاعر قوة الهجاء.

والصورة التي تبرز في الشطر الأول تحمل سمة من سمات السحر (النفت) أو سمة من سمات التلقى الحسي المباشر «هما تفلأ في في من فمويهما»، وهنا تبدو شدة القرب الحسي بين إبليس والشاعر. وهذا الهجاء الذي يسقيه إبليس للشاعر، لا يظهر في البيت بصورة تبعث على الاشتعاز منه، أو يبدو فيها إنكاره الندم عليه خاصة بعد أن أعلن الشاعر هاهنا توبته، ولكنه يبدو كأنما هو لقاء الشر بالشر: «على النابح العاوى أشد لجامي». فهذا الهجاء لا يظهر على أنه عدوان على الآخرين، ولكنه يحمل العقاب الشديد لمن يستحقون ذلك.

واستعمال الشاعر كلمتي «النابح» و«العاوى» مشيراً بهما إلى خصومه في نهاية القصيدة - وهاتان الكلمتان مصدرهما معجم الهجاء - إنما يكشف أن الشاعر مازال يجد سعادة أو لذة في ترداد ألفاظ الهجاء في قصيدته. كما تكشف العبارة «أشد لجامي» أو «أشد رجام» التي تتوقف عندها القصيدة أن إبليس يظل يتماثل بصورة تستثير الإعجاب مادام هو من نفت في الشاعر هذه القوة في الهجاء.

خاتمة:

من التحليل السابق لبنية القصيدة النحوية الدلالية، نلاحظ مايلي:

وانتشار ضمير المتكلم المفرد في القصيدة يحمل التجانس الداخلي مع النفس، ويحمل التركيز على الذات، لكن هنا حين تبدو هذه الثنائية بين الشاعر والنفس في هذا البيت يبدو ما يلمح إلى الصراع الذي جد في حياة الشاعر.

رابعاً: انتشار تكرار اللفظ بدلا من استعمال الضمير. فهناك «ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله...» تعبيرها في النار والنار تلتقي.. «وأن ابن إيليس وإيليس ألبنا»، وكان يمكن القول قياساً على المؤلف في اللغة «ألم تأت أهل الحجر وهم..» وتعبرها في النار وهي تلتقي... (وأن إيليس وابنه ألبنا..). نلاحظ أن التكرار هنا يحدث في تشكيل الصورة؛ فصورة النار حيث يلقي إيليس العذاب، وصورة أهل الحجر وهم في حالهم السعيدة، وصورة إيليس وهو يغذى الشعراء بعذاب الناس، إذا أخذنا أن «كل غلام لهم» يقصد بها أن الشعراء ينتمون إلى الشيطان في قدرته البارة.

وتبدو «تنيخوها» و«أناخوها» وهي تتكرر في ٢٦، ٢٧ تحمل صورة ما حدث لأهل الحجر وهم يعقرون الناقة.

وتكرار بعض ألفاظ مثل «هاجنتي / هاجتا» في البيتين ١، ٢ يحمل ثورة الداخل الحزينة على فقدان الأشياء الجميلة. وتكرار «غير» في البيت ٣ يؤكد هذا فقدان الذي يستدعي الحزن.. ولما في عدد من الأبيات.

تكرار صيغة (ألم + فعل + فاعل + مفعول به) «ألم ترني» «ألم ترني» «ألم تأت أهل الحجر» ٣ مرات في مطلع الأبيات ٤، ٦، ٢٥ وهي استفهام تقريرى يقتضى الإجابة بلى، تبدو تربط بينها صلة المخاطب بالشاعر حيث يبدو المخاطب شاهداً على ما حدث في البيتين ٤، ٦. أما في «ألم تأت» فتبدو عكس هذا تربط المخاطب - وهو هنا إيليس - بكون الشاعر يعرف ماصنعه.

خامساً: ويلحظ المرء في القصيدة انتشار الحذف أو الفصل، وذلك مثل ما جاء في البيت الثالث «غير ثلاث للرماد رثام» فهنا حذف للموصوف، وهنا فصل بين الصفة والموصوف = (غير ثلاث.... رثام للرماد). وفي البيت الرابع

بأية حال تلاشى الضمائر الأخرى، ولكنه يعنى أنه يرد أكثر بكثير مما ترد الضمائر الأخرى.

وهنا يمكن استثناء الأبيات من ٢٢ إلى ٣١ وعددها عشرة؛ حيث لا يظهر ضمير المتكلم فيها مرة وحيدة في مطلعها «فقلت». وهذه الأبيات تحوى القصص ويتراوح الضمير فيها بين المخاطب والغائب. وضمير الغائب يعود هنا إلى من غرر بهم إيليس مع استثناء البيت ٢٢ الذي يعود ضمير الغائب فيه - في «له» - إلى إيليس والشاعر يسرد حواراً معه، أما ضمير المخاطب فيعود غالباً إلى إيليس يخاطبه الشاعر مع استثناء البيت ٢٦؛ حيث يعود ضمير المخاطب إلى أهل الحجر وإيليس يخاطبهم.

انتشار ضمير المتكلم المفرد يظهر فيه هيمنة الذات الدائمة، أو انشغال الشاعر - أو الشخصية المتحدثة في القصيدة - بذاته، مثل: «إذا شئت، ألم ترني عاهدت، ألم ترني، فأصبحت أسمى، أحاذر أن أدعى... إلخ». وتبدو الذات طاغية في القصيدة.

ولانجد استثناء لهذا غير بيت وحيد هو البيت ١٤؛ حيث يتحدث الشاعر عن نفسه بصيغة الغائب. ويبدو البيت يحمل إمارة تغيير؛ إذ يعلن الشاعر توبته عن هجاء الناس. ونجده يستعمل أيضاً في بيت وحيد لفظ النفس وهو يشير إلى حديثه عن نفسه:

١٨ - حلفت على نفسى لأجتهدنها

على حالها من صحة وسقام

ويبدو البيت هنا أيضاً موضع تغيير فهنا حيث يريد إرغام نفسه على ما اتخذه من قرار، ومن ثم يأتي (ضمير المتكلم المفرد فاعلاً في الفعلين «حلفت» و«أجتهدنها»، ومضافة إليه النفس في «نفسى»)، ويأتى ضمير الغائب للإشارة إلى النفس «أجتهدنها» حيث تبدو النفس كياناتاً مختلفاً عن الذات. وتبدو هنا ثنائية بين الشاعر (أو الذات المتحدثة في القصيدة) وبين النفس. هذه الثنائية تلمح إلى الصراع مع النفس وتوحى عبر السياق بأمل القدرة على إخضاع النفس لإرادة الذات.

توحى القصيدة بأن هناك صراعاً مع النفس، ولكن هذا الصراع لا يبدو معلناً أو ظاهراً كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وصورة إبليس تتجسد بديلاً للصراع مع النفس ليظهر أن إبليس هو المسؤول عن إثم الهجاء الذى قام به الشاعر فى الماضى؛ لأن هذا حدث بإغرائه. وفى الوقت ذاته لتظهر مدى قوة هذا الهجاء فهو لا يمكن أن يصدر إلا عن قوى خارقة.

من هنا، يبدو الشاعر (أو الذات المتحدثة فى القصيدة) يسوده التوازن الداخلى حين يعلن تمرده على الشيطان بدلا من تمرده على نفسه، وحين تظهر فى القصيدة سمات الإعجاب بقوة هذا الهجاء وليس الاشتماتز والنفور منه.

وفى سرد القصص الثلاث فى الأبيات من ٢٢ - ٣٠ تبدو الرؤية أن الإنسان كان بخير لولا تدخل إبليس. ومع أن القرآن الكريم لم يرد فيه تدخل إبليس المباشر إلا فى قصة آدم وحواء، لكن الشاعر هنا يجعل لإبليس دوراً مباشراً فى كل قصة منها.

يدو هنا تعاطف مع كل خطايا الإنسان التى تحملها القرون السابقة، فلا نرى غير إبليس سبباً فيها؟ أتبدو فى القصيدة رؤية الشاعر - أو الذات المتحدثة فى القصيدة - وكأنما هى تعلن براءة الإنسان من الشر.

أم تأتى صورة إبليس فى إغرائه الأثم وإيقاعها فى الشر وانقلاب سعادتها إلى شقاء صورة بالغة البساطة تبدو معادلاً موضوعياً للذات المتحدثة فى القصيدة؛ إذ تسقط وزر الخطايا على إبليس؟

فى الوقت ذاته، حين نجد فى الأبيات الأخيرة هجاء إبليس بالصورة التى سبقت الإشارة إليها، لا يبدو الشاعر - أو الذات المتحدثة فى القصيدة - مكتفياً بإعلان التمرد على إبليس، لكنما هو يرى نفسه ذلك الإنسان القادر على إنزال العقاب بإبليس عن طريق الهجاء الذى أرضعه إياه إبليس. يبدو الشاعر هنا باحثاً عن الانتصار؛ فموهبة الهجاء الشيطانية لديه لن تخمد، فخمودها يوازى خموده هو، لكنها ستجبه نحو إبليس، وسيكون الشاعر أول بشر استطاع أن ينزل الانتقام بإبليس.

«وانتى لبين رتاج قائم ومقام» فصل بين المبتدأ والخبر = (وانتى قائم بين رتاج ومقام). وفى البيت ١٣ (لنعم النحى - كان لقومه، عشية غب البيع - نحى حمام)، يبدو كثير من التقديم والتأخير، والفصل بين المبتدأ والخبر (كان نحى حمام نعم النحى لقومه، عشية غب البيع). هذا الفصل وإن كان يجيزه النحويون ولا يرونه من المخالفات، يظل ليس هو الطابع السلس للغة، وتبدو هذه التراكيب تنقل المشقة التى يعانها الشاعر لحدوث التغيير الضخم عنده.

سادساً: مع أنه يبدو واضحاً أن الشاعر لم يهتم كثيراً بالتوازن بين الجمل أو التقابل، لكن التوازن يظهر قليلاً فى القصيدة فى مثل (١) «هاجتنى ديار محيلة ومربط أفلاء أمام خيام» و (٣) «لم يبق.. غير أثلم خاشع، وغير ثلاث للرماد رثام». يمكن ملاحظة أن هذا التوازن يحدث فى المقدمة، وأنه يبعث نوعاً من الموسيقى الهادئة المرتبطة بحزن المقدمة الهادئ.

وحيث يظهر فى البيت (١٠) «أحاطت خطبتى ورائى، ودقت للدهور عظامى»، و (١٥) «لما انتهى شيبى وتم تمامى» يبدو هذا فى سياق حزين بشير لمضى العمر.

سابعاً: فى هذه القصيدة، عند استثناء المقدمة والأبيات التى تحتوى القصص ٢٢ - ٣١، تبدو الأفكار لا تتجه اتجاهاً مطرداً، ولكنها تتسم بالتذبذب والتداخل رغم ترابط الفقرات التركيبية. مثلاً الإشارة إلى التقوى نجدها فى الأبيات ٧، ٤، ١٦، ١٨، ونجد الإشارة إلى إجبار النفس وقسرها ترد فى الأبيات ٨، ١٨، والإشارة إلى التوبة ترد فى الأبيات ٤، ٥، ١٤، والإشارة إلى قوة الهجاء ترد فى الأبيات ١١، ١٢ وترد فى الشطر الثانى من البيت ١٤، ٣٦.

ومن الواضح أن القصيدة الذاتية لا يتوقع منها الإنسان اتجاهاً منطقياً محدداً، فالقصيدة تتعامل مع عالم الشاعر الداخلى وليس مع عالم المنطق، وعالم الإنسان الداخلى يحوى الكثير من العجائب والكثير من المتناقضات. مع ذلك، فمن الأشياء الواضحة فى القصيدة التذبذب الذى يظهر بين فكرتين أساسيتين أو شعورين متقابلين: أحدهما حب الهجاء والاعتزاز بالمقدرة عليه والتفوق فيه، والثانى الرغبة فى الاتجاه نحو التقوى.

الهوامش:

- أرد أن أشكر الزميلتين: فاطمة الأمين جمعة لقراءتها الجانب النحوي في هذه المقالة، وفاطمة شهاد لقراءتها مسودة هذه المقالة في صورتها الأولى، وقد أفدت من ملاحظتهما.
 - (١) هذه القصيدة في ديوان الفردق، غ: عبدالله الصاوي، (القاهرة ١٩٣٦/١٣٥٤) ص ٧٦٩ - ٧٧٠ وأيضاً ط (بيروت: دار صادر - بيروت ١٩٦٦/١٣٨٥ م) ٢١٢ - ٢١٥.
 - (٢) راجع مثلاً: مقدمة القصيدة في الديوان، والشريف المرتضى، أمالي الشريف المرتضى غ: محمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت: دار الكتاب العربي ١٩٦٧ م) ٦٣/١، ومختار الأغاني في الأخبار والتهاني، اختيار محمد بن مكرم بن منظور، غ: عبدالعزيز أحمد (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦/١٣٨٦ م) ١٠٥/٧، وابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء غ: محمود محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدني ١٩٧٤ م) ٣٣٦/١.
 - (٣) انظر شرقى ضيف في كتابه: العصر الإسلامي، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، د. ت.) تاريخ المقدمة (١٩٦٣) ص ٢٧٤. وشاكر الفحام، الفردق، (دمشق: دار الفكر، ١٩٧٧) ص ٧٢، ٣٤٤. وانظر أيضاً محمد بن حسن الزير، الحياة والموت في الشعر الأموي ط ١ (الرياض: دار أمية، ١٩٨٩/١٤١٠) ص ٥٦٩.
 - (٤) شاكر الفحام، الفردق، ص ١٩١، ص ٧٢.
 - (٥) خليل شرف الدين الفردق بين الله وإبليس (بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٨٢) ص ١٦٨ - ١٧٣. ثم يشير إلى آراء حول القصيدة يصفها بأنها آراء الأكاديميين حول القصيدة دون أن يبين أصحابها، ولا يبدل فيها ما يضيف جديداً إلى الدراسات السابقة ١٧٤ - ١٧٦.
 - (٦) السابق، ص ١٧٣.
 - (٧) هناك كثير من كتب التاريخ القديم والسير يتضمن مثل هذه الأساطير والإشارات، إلى جانب بعض كتب الأدب، راجع مثلاً: أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب غ: محمد علي الهانسي، ط ٢ (دمشق: دار القلم ١٩٨٦/١٤٠٦ م) ١١٠/١، ١٤٠، ١٤١، ١٨٠ - ١٨٤.
 - (٨) طبقات فحول الشعراء، ١١٠، ٤/١.
 - (٩) انظر على سبيل المثال قصيدة تأبط شراً: «تقول سليبي لجاراتها أرى ثابتاً يفنا حوقلاً» في ابن قتيبة، الشعر والشعراء، غ: أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦) ج ١ ص ٣١٣، ٣١٤. وقد ذكر يوسف خليف في كتابه: الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي (القاهرة: دار المعارف ١٩٥٩ م) ص ٢٤٥، ٢٤٦ أن هناك مقطوعتين أخريين تصوران قصتين مع الجن والغول تنسبان إلى تأبط شراً حينا، ولكنه لم يحقق صحة هذه النسبة.
 - (١٠) جمهرة أشعار العرب، ١٦٥/١ - ١٨٤.
 - (١١) انظر: إبراهيم موسى سحلاوي، الغول في التراث العربي القديم، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مع ٦ العدد الأول ١٤٠٨/١٩٨٨ م ص ٢٥ - ٥٨.
 - (١٢) سوزان بينكي ستيفكيتش في كتابها الصمم الخوالات تتكلم/ الشعر الجاهلي وشعرية الشعائر. وإن كانت الزاوية التي اعتمدتها ستيفكيتش في الكتابة عن هاتين القصيدتين جاءت في مجال مقارنة تأبط شراً بأوديب.
- Suzanne Pinckney Stetkevych in *The Mute Immortals Speak / Pre - Islamic poetry and the Poetics of Ritual* (Cornell University Press: Ithaca and London, 1993) pp96 - 99
- (١٣) وما أقصده هنا هو مثل مرويات ابن دريد، ومثل ما هو موجود في جمهرة أشعار العرب، مثلاً ص ١٦٥ - ١٨٦، ومثل القصص القديم الذي يروي عن العرب، ومثل الملاحم الشعبية ومثل ألف ليلة وليلة. وكل هذا ترد القصص وتزد في ثناياها أنشعار.
 - (١٤) حول رسالة الغفران، والتوابع والزوابع وتطور الفن القصصي فيهما راجع: ألف كمال الروبي، «تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، فصول المجلد ١٣، العدد الثالث خريف ١٩٩٤، ص ٧٦ - ٩٣، ونشكل النوع القصصي / قراءة في رسالة التوابع والزوابع، فصول / مجلة النقد الأدبي المجلد ١٢، العدد الثالث، خريف ١٩٩٣، ص ١٩٣ - ٢١٤.
 - (١٥) أبو نواس، ديوان أبي نواس، غ: أحمد عبدالمجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي ١٩٥٣ تاريخ المقدمة) ٧٨، ١٢٦، ١٤٧، ٢٢٤، ٣١٣، وصفى الدين الحلبي، ديوان صفى الدين الحلبي، (بيروت: دار صادر - دار بيروت ١٩٦٢، ٦٢٨، ٦٢٧.
 - (١٦) حول التصريح، راجع قدامة بن جعفر حيث يقول: «فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون به وربما صرعوا أبيتاً آخر من القصيدة، ومن الشعراء من ربما أغفل التصريح في البيت الأول فأتى به في بعض الأبيات من القصيدة فيما بعد». انظر: نقد الشعر غ: بونيباكر (لیدن: بريل ١٩٥٦ م) ص ١٩، ٢٢. وكذلك ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده غ: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٣ (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٣٨٣ هـ) ج ١، ص ١٧٣ - ١٧٥.
 - (١٧) وقد أشار ابن رشيق إلى هذا في قوله «وكان الفردق قليلاً ما يصرع أو يلقي بالاً للشعر» وهذه العبارة توحي إلى انتقاده الفردق في هذه الناحية، العمدة ص ١٧٥.
 - (١٨) راجع مثلاً البيت «هما نثا في في من فوهيها...» عند ابن جني، الخصائص، غ: محمد النجار ط ٢ (بيروت: د. ت. د. ن.) ج ١ / ١٧٠، والبيت «على حلقة لا أشم الدهر سلماً» عند أبي جعفر النحاس، كتاب شرح أبيات مسبوقة، غ: زهير غازي زاهد (النجف: مطبعة الفري، ١٩٧٤) ص ١٣٣.
 - (١٩) عن هذا الموضوع حول ملاحظات اللغويين والنحويين على شعر الفردق، راجع ابن سلام الجمحي، الطبقات ٣٦٤/١، وراجع ما كتبه شاكر الفحام، المرجع السابق ٤٣٧ - ٤٥٠.

- (٢٠) الطبقات، ١١٦/١ والشعر والشعراء، ج ١ ص ٨٩.
- (٢١) شوقي ضيف التطور والتجديد في الشعر الأموي (القاهرة، دار المعارف ١٩٦٥) ص ٢١٧.
- (٢٢) سعاد المانع. الضرورة الشعرية من وجهة نظر النقاد والبلاغيين العرب، رسالة دكتوراه ١٩٨٦ م.
- Suaad A. al Mana, Poetic Necessity From the Perspective of the Medieval Arab Critics and Rhetoricians, (A dissertation for Ph. D., Unive. of Michigan 1986) p. 241.
- (٢٣) ويمكن ملاحظة أن الجملة الحالية «واننى لبين رتاج قائم ومقام» تحمل نوعاً من المخالفة للتركيب النحوي السلس الذى يفترض فيه أن يكون الاسم والخبر متصلين (واننى قائم) وأن يكون المعطوف والمعطوف عليه متوالين (بين رتاج قائم ومقام) لا ينفصل بينهما شئ لا علاقة له بهما.
- (٢٤) بعد بعض النحويين «لما» فى مثل هذه السياقات ظرفاً وبعدها بعضهم حرفاً ويطلق عليها «لما التعليلية»، ولكن ما بيننا هنا هو أنها تقتضى وقوع فعلين يترتب أحدهما على الآخر، يقول الرماني: «إن يقع بعدها الشئ لوقوع غيره، وذلك نحو قولك: لما جاء زيد أكرمه....» الرماني، كتاب معاني الحروف، غ: عبد الفتاح شلى (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٣) ص ١٣٢، وراجع حسن بن قاسم المرادى، الجنى المعانى فى حروف المعانى غ: طه محسن (الموصل: جامعة الموصل ١٩٧٦) ص ٥٣٨ - ٥٣٩ حيث يذكر أن «لما» حرف وجوب لوجوب أو حرف وجود لوجود، ويستشهد بقول سيبويه عنها «لما» فهي الأمر الذى قد وقع لوقوع غيره»، هامش ٤٢٢ حيث يورد نص سيبويه.
- (٢٥) ابن رشيق، المعمل، ج ٢ ص ٢٧٣.
- (٢٦) تجدر الملاحظة أن سعدو الرحيلي أشار إلى مقدمات قصائد الشيب والشباب عند الفرزدق، وذكر أنها تبدو عنده مستقلة عن موضوع النسيب، وأنها قصيرة جداً يليها تأمل وصفى فى انتشار الشيب وتولى الشباب، لكنه لم يشر إلى هذه القصيدة.
- Saud Dakhil al - Ruhali, Old Age and Youth in Early Arabic Poetry (A Dissertation st for ph. D (N E S: Unive of Mishigan) 1986. PP. 63, 64, 65, 66, 67
- (٢٧) استعمل الشاعر هذا التعبير فى مقدمة قصيدتين آخرين «إذا شئت غائى من العاج قاصف» و«لو شئت لمت بنى زينة صادق» الديوان، ط بيروت، ج ١ ص ١٥٣، ج ٢ ص ٢٨٧. لكن الأمر هنا يبدو طبيعياً أن يحدثنا عن قدرته أن يستمتع بالقاء وقت قضاء، أو أن يفخر بقدرته على لوم «بنى زينة» لوشاء.
- (٢٨) يذكر حسين عطوان أن الفرزدق لم يمت بمقدماته عموماً وإنما كان يلم بها إلماً سريعاً ثم يقفز عنها مسرعاً قبل أن يوفىها حقها، مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموي (القاهرة: دار المعارف، د. ت) ص ٣٦.
- (٢٩) ابن طباطبا عيار الشعر، غ: عبد العزيز المانع (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥) ص ١٨٤ - ١٨٧، وابن قتيبة، الشعر والشعراء ص ٧٤ - ٧٥.
- (٣٠) من الدراسات المتميزة التى ناقشت موضوع الانتقال الفجائى عند الشعراء القدماء، دراسة حياة جاسم محمد، فى كتابها وحدة القصيدة فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسى ط ٢ (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٦ / ١٩٨٦ م)، ٢٣٩ - ٢٤٤.
- (٣١) على سبيل المثال انظر أبو بكر الأنبارى، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، غ: عبدالسلام هارون ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩ م) ص ١٦



طاقة اللغة وتشكل المعنى

في قصيدة «الربيع» لأبي تمام

«دراسة نصية»

عبد القادر الرباعي

تمهيد نظري:

العلمية المناسبة لتسوية النص الذي يحاوره، فخطاب الشعر - مثلاً - غير خطاب الشعر؛ لأن للشعر لغة غيرها لغة الشعر؛ فالأولى إشارية عقلية والثانية إيحائية قلبية^(٢). ولما كان الشعر همنا هنا، فإننا نتوقف قليلاً عند لغته الخاصة التي ستحدد على ضوءها طريقة قراءتنا الآتية لقصيدة أبي تمام.

تعددت المصطلحات التي أطلقت على لغة الشعر قياساً ببلغة الحقيقة فقليل: هي لغة الانحراف، أو لغة الزيف، أو لغة التجاوز، أو لغة التوتر^(٣). ولعل العبارة التراثية الشهيرة: «أحسن الشعر أكذبه»^(٤) تجعلها لغة الكذب. إن الغاية التي تحرك كل هذه المصطلحات المثيرة هي إظهار تخطي اللغة الشعرية الحدود المألوفة والمعتادة في لغة الخطاب المباشر، أو لغة المنطق المحددة بقوالب صادقة الدلالة على الحادث والواقع.

لغة الشعر لغة التصوير المكثف والخيال المتعقل الخلاق. إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى في الأعلى أو تغوص في الأعماق. هي العبور من الثبات إلى الحركة

يتجه الخطاب النقدي في أيامنا الحاضرة إلى النص بصفته عالماً شمولياً لأبعاد فردية وجماعية، جزئية وكلية، تراثية وعصرية، محلية وعالمية. فالنص - في هذا الوعي - حياة جامحة ولكنها فريدة التنظيم؛ إذ تدرب فيها الذات بالكون، متجاوزة في نزوعها العاطفي والفكري أطر الحياة العملية واليومية للأفراد والجماعات. فالنص لغة الماضي والمستقبل، لغة الواقع والحلم، لغة الهجر والشوق. في النص تلتقي الأطراف المتصالحة والمتنافرة متزامنة الحضور، مشتركة الرقعة والمكان، لتؤلف معاً وحدة من التعدد والتنوع، والتألف والاختلاف، ذلك لأن النص - كما قال بارت Barthes - نسيج مقتطفات مرسوم من مراكز ثقافية غير محدودة^(١).

لكن النص - بالمفهوم السابق - يظل عامّاً مطلقاً في تكوينه وسماته وقسماته. فإذا ما أردنا أن نسلك مساراً نوعياً في الخطاب النقدي، علينا أن نعتمد التمايز النوعي الخاص في النصوص؛ أي على كل خطاب نقدي أن يمد وسائله

• قسم اللغة العربية وآدابها جامعة اليرموك، إربد - الأردن.

والتحول، ومن المحدود إلى اللامحدود، وهى الانطلاق من القيد إلى التحرر منه، لكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات، متناغم الأصوات.

إن لغة بهذا التعقيد والشمول لنتحتاج قارئاً قادراً على أن يعبّر مرتكزات نظامها، وخفايا أسرارها؛ قارئاً ينفذ إلى الدوافع وراء تشكل كلماتها وصورها وإيقاعاتها فى نصوصها، ويستبطن أيضاً أبعاد مراميها وأهدافها فيها، ثم يربط ذلك كله بفاعليات إنسانية، وانسجام كونى عام. لهذا، عدت القراءة الناجحة للشعر فى عصرنا الحاضر مساوية، فى مجال إبداعها، للقيمة الفنية المتوخاة من الشعر ذاته. بل إن الجهد الذى تتطلبه تلك القراءة الناجحة لا يقل - بحال - عن الجهد المبذول فى إنتاج الشاعر لنصه. لقد ارتفعت قيمة القراءة هذه الأيام حتى عدت قراءة النص إنتاجاً له، وعد قارئ النص - بفضل هذا الفهم - منتجاً لا مستهلكاً^(٥).

أمام القارئ المنتج هذا مهمة صعبة هى الكشف عن المعنى المستور المتولد من علاقات النص وتفاعلها داخل شبكة معقدة ومنظمة؛ ذلك لأن «المعنى الشعرى هو ما تعنيه القصيدة لقراءها على اختلاف درجات حساسيتهم بها»^(٦). وقد كان ناقدنا القديم عبدالقاهر الجرجاني يسمي هذا المعنى الشعرى العميق «معنى المعنى»^(٧). لقد غدا هذا المصطلح يتناقل فى بيئات النقد الأجنبى منذ بدايات هذا القرن حينما وضع ريتشارد و أوجدن كتابهما الشهير (Meaning of^(٨) Meaning)، وأصبحت قيمة النص الشعرى مرتبطة به بصفته المعنى الأشمل والأكمل والأجمل؛ فبه يتكامل خطاب القراءة مع خطاب النص الشعرى لأنه يصبح غايتهم المشتركة. فالشعر يصوغ من الرؤيا فعلاً هو الشعر، والقراءة تصوغ من الفعل رؤيا هى القراءة الخلاقة المنتجة. لذا، فإن حياة النص ممتدة بالقراءات الواعية المتنامية مع تنامي الأجيال والحضارات أو الثقافات المتجددة عبر العصور.

انطلاقاً من تلك المفاهيم المهمة لقيمة القراءة الشعرية، وأبعاد معنى المعنى فى لغة النص الشعرى، أحاول دراسة قصيدة الربيع لأبى تمام^(٩)، وقراءتها قراءة نصية:

النص:

سأدون النص موزعاً على مقاطع ثلاثة متنوعة لكنها متألّفة ومتحدة على تشكيل بنية للنص متكاملة. كما أبرز المواقف المختلفة فى كل مقطع من خلال ترقيمه أبجدياً كي يساعد ذلك على وعى بعض جوانب الدراسة:

أولاً: مقطع الشتاء

أ - ١ - رقت حواشى الدهر فهى نمرمر

وغدا الثرى فى حليه يتكسر

ب - ٢ - نزلت مقدمة المصيف حميدة

ويده الشتاء جديدة لا تكفر

٣ - لولا الذى غرس الشتاء بكفه

لاقى المصيف هشائماً لا تثمر

٤ - كم ليلة آسى البلاد بنفسه

فيها ويوم وبله مشعجر

ج - ٥ - مطر يذوب الصحو منه ويعده

صحو يكاد من الغضارة يمطر

٦ - غيثان فالأنواء غيث ظاهر

لك وجهه، والصحو غيث مضر

د - ٧ - وندى إذا ادهنت به لم الثرى

خلت السحاب أناء وهو معذر

٨ - أربعنا فى تسع عشرة حجة

حقاً لهنك للربيع الأزهر

٩ - ما كانت الأيام تلب بهجة

لو أن حسن الروض كان يعمر

١٠ - أولاً ترى الأشياء إن هى غيرت

سمجت وحسن الأرض حين تغير

ثانياً: مقطع الربيع

٢٣ - فنى الأرض من عدل الإمام وجوده

ومن النبات الغض سرج تزهر

٢٤ - تنسى الرياض وما يروض فعله

أبدأ على مر الليالى يذكر

ب - ٢٥ - إن الخليفة حين يظلم حادث

عين الهدى وله الخلافة محجر

٢٦ - كثرت به حركاتها ولقد ترى

من فترة وكأنها تتفكر

٢٧ - ما زلت أعلم أن عقدة أمرها

فى كفه مذ خليت تخير

ج - ٢٨ - سكن الزمان فلا بد مذمومة

للحادثات ولا سوام يذعر

٢٩ - نظم البلاد فأصبحت وكأنها

عقد كأن العدل فيه جوهر

٣٠ - لم يبق مبدى موحش إلا ارتوى

من ذكره فكأنما هو محضر

٣١ - ملك يضل الفخر فى أيامه

ويقل فى نفحاته ما يكثر

٣٢ - فليعسرن على الليالى بعده

أن يئنلى بصروفهن المعسر

الدراسة:

تجى دراستى النصية هذه لقصيدة «الربيع» لأبى تمام بعد دراسة مماثلة لقصيدة «الربيع» للبحتري كانت نشرتها جامعة قطر^(١٠). لقد تعمدت أن أؤخر قراءتى لقصيدة أبى تمام على الرغم من أنها سابقة على قصيدة البحتري، كى أنخلص من تأثير الفرضية التاريخية التى كان من الممكن أن تسوقنى - لو أخذت بها - إلى الاستغراق فى مسألة تأثير السابق فى اللاحق، وأن تبعدنى عن النظرة الفاحصة

أ - ١١ - بإصاحبى نقصياً نظريكما

تريا وجوه الأرض كيف تصور

١٢ - تريا نهارة مشمساً قد شابه

زهر الربا فكأنما هو مقمر

١٣ - دنيا معاش للورى حتى إذا

جلى الربيع فإنما هى منظر

١٤ - أضحت تصوغ بطونها لظهورها

نورا تكاد له القلوب تنور

ب - ١٥ - من كل زاهرة تفرق بالندى

فكأنها عين عليه تحدر

١٦ - تبدو ويحببها الجميم كأنها

عذراء تبدو تارة وتخفر

١٧ - حتى غدت وهذاتها ومجادها

فستين فى خلع الربيع تبخر

١٨ - مصفرة محمرة فكأنها

عصب نيمن فى الوغا وتمضر

ج - ١٩ - من فاقع غض النبات كأنه

در يشقق قبل ثم يزعفر

٢٠ - أو ساطع فى حمرة فكأن ما

يدنو إليه من الهواء معصر

٢١ - صنع الذى لولا بدائع لطفه

ما عاد أصفر بعد إذ هو أخضر

ثالثاً: مقطع اخلافة

أ - ٢٢ - خلق أطل من الربيع كأنه

خلق الإمام وهديه المتيسر

معظم الشعراء العرب قبل أبي تمام كانوا ينظرون إلى
الدهر نظرات سوداوية قائمة انعكست على تصويرهم له، كما
في قول أمية بن أبي الصلت:

كل عيش وإن تطاول دهرًا

منتسهي أمره إلى أن يزولا

فاجعل الموت نصب عينيك واحذر

غولة الدهر إن للدهر غولا (١٢).

حيث اقترن لفظ الدهر عندهم بالموت كما في قول
أمية، أو بالنزلة الكريهة كما ورد في المعجم، قيل: «دهرهم
أمر: نزل بهم مكروه» (١٣). لكن أبا تمام خالف ذلك كله
في قصيدته هذه فنظر إلى الدهر برضا، وقابله بتساؤل،
وتصالح معه تصالح اطمئنان وأمان. وأبو تمام شاعر اعتاد أن
ينتصر لذاته ولقنه. ولذلك، صمد أمام كل مناهض لمذهبه
في الشعر على الرغم من المواقع الثقافية المؤثرة التي كان فيها
بعضهم. إنه لم يرض أن يضع أحد شعره في ميزان المقايسة
مع شعر غيره من السابقين عليه، ولكنه أراد لإرادة وثقة أن
يكون لشعره، وإن يحسب فنه له أو عليه. من هنا جاءت
مخالفته غير موحية بتجاوبه الشعري مع الموقف الذي انفعّل
به، بعيداً عن المؤثرات الخارجية التي تفرض عليه أداء مخالفاً
لما في نفسه، أو تقوده إلى السير في طريق رسمها له غيره.

علينا ألا ننسى أن هذه القصيدة قالها أبو تمام في
المعتصم، وأن المعتصم بات في خيال أبي تمام بطلا يذلل
الصعب، ويتحدى بإرادته وقدرته وفعله كل أمر جسيم، وليس
أدل على ذلك من وصفه إياه في قصيدته البياتية الشهيرة
بصفات لا ينالها إلا كل من مازت بطولته كل بطولة ممكنة
أو محتملة، قال:

ومطعم النصر لم تكهم أسنته

يوماً ولا حجت عن روح محتجب

لم يغز قوساً ولم ينهد إلى بلد

لا تقدمه جيش من الرعب

لو لم يقد جحفاً يوم الوغى لغدا

من نفسه وحدها في جحفل لجب (١٤)

لخصوصية تكامل الشعرية في النص - القصيدة، وتعمق
العلاقات والترابطات بتوافقاتها وتعارضاتها بين الجزء والكل،
أو وحدات البناء التي تؤلف بين إيقاع الصوت ونغمات
النفس.

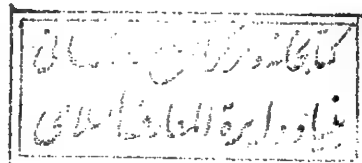
١/١

تشكل الأبيات العشرة الأولى مقطعا أولياً احتل الشتاء
فيه موقع اللب فكان مركزاً للأفعال والأحوال. ولما كان
الشتاء في خاطر الشاعر - مؤلف القصيدة - لحظة الزمن
الحاضر، فإنه كان الباعث على حركة الارتداد إلى مواطن
الذكرى في الماضي، وتهويمات الأحلام في المستقبل الآتي.
الشتاء فعل نتيجته تغير في أحوال الأرض، أما الشاعر فقد بدأ
منفعلاً بالنتيجة قبل الحديث عن الفعل. لقد بدأ مبتهجاً
بما يمكن أن نسميه «الانقلاب» إلى الضد المأمول. وابتهاجه
هذا جسده البيت الأول الذي أراده الشاعر أن يكون حاملاً
بكلماته المتقاة - صوتاً وصورة - لكل ما يغمره من رضا
قلبي إزاء هذا الانقلاب أو التحول أو التبدل أو التغير. قيل:

«لما كان الشاعر بشراً يتحدث إلى البشر فإنه أيضاً
يحبس بالعجز البشري. وفي قمة ذلك إحساس
الإنسان بطغيان الزمن» (١١).

جئت بهذا القول تمهيداً لمناقشة صورة الدهر كما
رسمها الشاعر. بنيت صورة الدهر على أساس تجسدي انتقل
بوساطته من المجرد إلى المحسوس، فأصبحت له حاشية وضعت
في صورة بصرية، ثم أضيفت إلى هذه الحاشية صفة الرقة
فعلبت إلى الصورة البصرية حاسة أخرى هي حاسة اللمس،
لينتقل بجماع الحاستين ما سمي «بتراميل الحواس». وفي
هذا تكتيف يعمق المعنى ويغني الإحساس.

الفعل «رق» الذي افتتح به الصورة «رقت حواشي
الدهر» فعل زمنه النحوي ماضٍ، لكن موضعه في سياقه يدل
على الحاضر المعيش الذي تحولت إليه الحال بعد لحظة
«الانقلاب» المشار إليها. لقد أوحى لنا هذا الفعل في موضعه
بأن الزمن كان عند الشاعر قبل التحول زمناً خشناً قاسياً حتى
إن الرقة غدت في خاطره حلماً مأمولاً. وما أن أصبح الحلم
واقعاً، واستبدلت الرقة بالخشونة، وتحول الزمان من حال إلى
حال معاكسة تماماً، حتى استقبل ذلك التبدل والتحول
بفرح غمر نفسه، ورضاً شع في قلبه.



حياة جدلية حية تكسب الشعر غنى لأنها لا تبقى الأمر عند جانب واحد من الأشياء والأحوال، وإنما تثير جوانب شتى متباينة ومتوائمة في ظرف تزامنى واحد وفوق رقعة مكانية واحدة أيضاً. إنها - بلغة أخرى - تحيل العنصر الأحادى المفرد إلى مجموعة من العناصر المتعددة والمختلطة التى تشكل، بتعاضدها وتشابكها، جوهر الحياة ومعنى الوجود.

وإذا أدركنا - فوق هذا - أن «التنعم» المستوحى من الفعل «رقت» الذى اختاره الشاعر، دون سواء، يشير - على المستوى اللغوى - «التوحش» المستبطن من الفعل «خشت» المضاد، فإننا نملك إمكان مد التناقض إلى نوعين متعارضين من الحياة: حياة ناعمة هائبة آمنة، وهى التى كان الناس يحيونها زمن المعتصم - بطل الشاعر - وحياة أخرى باغية مخيفة، وهى الحياة التى غابت ولم يعد لها فرصة للظهور فى الزمن ذاته.

من اللافت للنظر أن أبا تمام جعل «حواشى» الدهر هى التى رقت وليس الدهر نفسه. وفى هذا الاستعمال مجال للتفكير وإجالة النظر فى مسائل مترابطة. إذا عدنا إلى الدلالة اللغوية لكلمة «حواشى» وجدناها تعنى من الشئ «جوانبه وأطرافه»، ومن الإنسان «أهله وخاصته»، وحين تنسب للعيش تعنى النعمة والدعة^(١٦). وعلى هذا، تغدو استعارتها للدهر ذات أهداف خاصة بالشاعر. فلو قال: «رقى الدهر» لاكتسب قوله صفة العموم. لكنه بنسبته الرقة إلى «حواشى» الدهر لا إلى الدهر نفسه، انتقل إلى التخصيص والحصص. وإذا ربطنا بين هذه «الحواشى» والجو العام للصورة، كما أولنا معناها وقربنا إحياءاتها، أشرنا على حق الافتراض بأن الكلمة ولدها حسه المأخوذ بالحضارة الممتدة ووعتها فوق كل مكان زمن بظله المعتصم.

كذلك، فإن «حواشى» الدهر غير الدهر، بل قد تكون متضادة معه خصوصاً إذا حصصنا اهتمامنا بمعناها اللغوى الذى يربطها بالإنسان. فحاشية الإنسان فيها من الاختلاف معه قدر ما فيها من الاتفاق وإياه. وهذا أمر حقيقى سواء أنظرت له من الجانب الطبقي الاجتماعى أم من الأخلاقى الفردى. بل قد يتصاعد هذا الاختلاف إلى حد التصادم. ولهذا، يمكن أن يظل قاسياً محتفظاً بتجهمه، وأن تظل حواشيه تخالفه وتثور عليه تحقيقاً لخصوصيتها المضادة المتمثلة فى النعمة واللفظ.

إن قائداً يحتل من نفسه هذه المكانة العالية لا تستطيع أية قوة أرضية، مهما بلغت قدرتها، أن تشوه صورته أو أن تفسد أيامه؛ فهو قادر على أن يذل لشعبه كل عسرة، وأن يزيل عنهم أى بلاء. هكذا كان المعتصم فى خيال الشاعر ووجدانه، وهكذا غدت الأبيات والصور والكلمات فى القصيدة ترسم ملامح بطولته، كما غدت ترسم لأيامه صوراً تنسجم مع تلك الملامح. انبثاقاً من ذلك جاءت رقة حواشى الدهر؛ فكانت دليلاً ممتازاً على أن عهد هذا البطل عهد فريد مميز. لذلك، حق للشاعر بصفته إنساناً أن يتأثر بالحدث العظيم، ويقدر عالياً الهمة التى كانت خلف إنجازها، وأن يرسم - انطلاقاً من هذا التقدير وذلك التأثير - صورة لانقلاب الدهر وتحوله من الخشونة الصارمة إلى الرقة الناعمة.

إذا نظرنا إلى لحظة «الانقلاب» على أنها نقطة فى الحاضر تعود إلى الماضى وتسير نحو المستقبل، فإننا نحكم على أن قسماً الدهر المخفية ليست - على أية حال - بعيدة عن الصورة، وإن كانت غائبة عنها؛ فالرقة بالتشكيل الزمنى الذى تلبسته توحى بضديتها التى كانت تحتل مساحة من الماضى القريب، لكن ذلك الوجه البشع للدهر أجبر - إن جاز التعبير - بفعل قدرة بطل الشاعر، ونفاذ فعله على أن يغير قناعه وأن يلبس ثوباً لين «الحواشى».

ويمكننا القول أيضاً: إن الصورة، بالتركيب الذى بناها الشاعر عليه، توحى بأن أبا تمام اعتمد على الذاكرة الجماعية التى كانت تحتفظ بتلك الصورة المخفية للدهر، وهو حين خالفها أحدث فى النفوس صدمة حتى غدت تتساءل: ما الذى حدث للدهر حتى تغير؟ أو ما الذى جعل الواقع حتى خالف فيه الدهر سنته؟ أو ما الذى طرأ على مشاعر الشاعر حتى ركب الدهر بصورة مناقضة للمألوف منه؟ ومهما كان السؤال الذى تثيره صورة الدهر فى قصيدة أبى تمام هذه، فإنه لا يبدو أن يكون انعكاساً للإنارة التى حفزها الشاعر فى افتتاح قصيدته. ومن المألوف اهتمام أبى تمام بابتداءات قصائده؛ فقد قيل: «كان أبو تمام فخم الابتداء، له روعة، وعليه أبهة»^(١٥).

العنصر الفنى المجلوب فى صورة «حواشى الدهر» هنا هو الحوار الداخلى المتفاعل بين العنصر الغائب: «قسوة الدهر»، والعنصر الحاضر: «رقة الدهر». ففى مثل هذا الحوار

جيداً، فإنه يحق لنا أن نردد قول تودوروف: «العمل الأدبي تصنعه الكلمات»^(١٧).

وعلى أية حال، فإن انتقال «حواشي الدهر» الرقيقة من السكون إلى الحركة لم يكن انتقالاً مادياً عادياً، ولكنه انتقال من وضع جميل (جمال السكون)، إلى وضع أكثر جمالا (جمال الحركة المنظمة)؛ لأن «الحواشي» وهى فى وضعها الجديد أضافت إلى لطف الرقة بهجة الحركة. بل إنها فى الحركة الأخاذة الجديدة طردت الانعزال، وتقدمت إلى أن تصبح عضواً فى مجموع تشاركه أفراحه، فإذا كانت رقة «الحواشي» صفة ذاتية فردية، فإن «تمرمرها» حركة نشوى تنشأ فى الذات لكنها أيضاً تبعث فى الآخرين نشوة مماثلة، وبذا يتكامل جمال السكون والحركة بتفاعل الذات مع المجموع لتعميم الفرح. «والفرح» - كما قيل - هو الشعور بحياة حافلة منسجمة مع المحيط^(١٨).

بهذا نسمى صورة «رقت حواشي الدهر فهى تمرمر»، فى موقعها من البيت، صورة مكثفة تجمع الفرد والجماعة على حالة من السرور بما يجرى من «انقلاب» إلى الأفضل والأكمل؛ زمن الفارس المثل (المتعصم) الذى اتخذ الشاعر أيامه مجالا للنشأ.

لا يتوقف الشاعر عند هذه الصورة وما تشير من معان تعبيرا عن حالة الرضا النفسى التى بدأ قصيدته بها، وإنما يستغرق أوضاعا صورية أخرى زيادة فى تفاعلات تلك الحالة داخل الذات وخارجها. لقد تتبعناها وهو يرسم حالة الرضا تلك فى حدود الذات المتفاعلة مع جماعتها، لكنه يتقدم الآن بها إلى موجودات العالم الخارجى فيرسم لها صورة نعم الأرض والإنسان، وذلك من خلال تشكيل صورة «الشري» فى الشطر الثانى من البيت الأول: «وغدا الشري فى حليه يتكسر». فالصورة تستكمل بها الدائرة الكبرى التى شكلتها حركة النفس المنتشبة بروعة الانقلاب. بدأت من نقطة ثم انطلقت تكبر وتمتد حتى شكلت تلك الدائرة التى جمعت الذات والآخر والكون، كما سنرى.

من المهم - بداية - أن نسأل عن سر استخدام الشاعر «للشري» بدلا من أية كلمة أخرى أقرب إلى الذهن منها كالأرض أو الطبيعة مثلا. قد يكون الجواب فى أن الشاعر ميال - كما رأينا فى صورة حواشي الدهر - إلى عدم الوقوف

إذا صح هذا الافتراض، فإن القيمة الفنية لمثل هذه العلاقة الصدامية أكبر لأنها تجسد الانقلاب على الذات؛ أو تحدى الأقرب من أجل قيمة أبغى وهدف أسمى. وقد تزداد فنية العلاقة همقا إذا تبصرنا المقارنة بين «الدهر» و«حواشيه» من جهة الكم أو العدد، فالدهر مفرد والحواشي جمع. ومع أن المفرد من الناس - سواء أكان رب أسرة أم رأس جماعة - يمكن أن يكون له تأثير السحر على المجموع فيقودهم إلى حيث يريدون أن يكونوا، لكن ذلك لا يحدث إلا فى حالة واحدة هى اقتناعهم بصواب موقفه، وخير مآلهم لديه. أما إذا ما اختلفوا معه أو تناقضوا وإياه، فإنهم يشورون عليه، وقد يستبدلون به غيره.

كلمة «حواشي» التى تجسد صوت المجموع هنا أصبحت - بعد احتفاء الشاعر بها - مهيأة لإقصاء الدهر - صوت الفرد - والحلول محله. ولم تعد علاقتها به فى النص إلا علاقة الإضافة أو الارتباط ذهنى الشكلى. أما الفاعلية الشعرية فقد غدت محصورة بها هى وحدها. لقد غابت إذن صورة الدهر المخيفة أو غيب، واستدعت حواشيه بعد أن غدت برقنها أقرب إلى الدلالة التى يقتضيها النص. فكأنها جيل جديد أكثر استيعابا لتبدل الحال والإنسان، لذا أصبح أكثر أهلية للحياة والشغل.

إن حالة الرضا النفسى التى كان يحياها الشاعر وهو يرسم صورة «حواشي الدهر» قد حفزته إلى أن يهبها كل حالات البهجة الممكنة. فهو - كما رأينا - وصفها بالرقة. لكن الرقة تظل - على الرغم من جمالها وجلالها - ذاتية سكونية لا تحقق له كل غاياته الجمالية، لذا أتبعها بصورة حركية نشيطة «فهى تمرمر» لينا ونعومة.

إن الشاعر - وهو يرسم بانفعاله أشياء الرضا بترتيب مثير - لم يقف عند حدود الدلالات الموضوعية التى حققها التركيب الشعرى، وإنما اهتمى أيضا إلى بعض الكلمات التى رسمت بإيقاع حروفها حركة تحاكي ثنى الجسم واهتزازه. فاللسان الذى يتردد بين «التاء» و«الميم» و«الراء» فى كلمة «تمرمر» ت، مر، مر، إنما يتموج تموج الجسم الراقص التمايل جهة اليمين وجهة الشمال، ثم إن الصوت المنصاحب لتموج اللسان داخل الفم يشكل نغمة موسيقية تحاكي حركة الرقص، أو تصاحبها إن شئت. إذا وعينا هذا

أية صورة تجمع بين المرأة والحلى؛ ذلك أن حلى المرأة جواهر تأنيها من خارج ذاتها، فهي لم تصنعها بنفسها، ثم إن كانت قد صنعتها فإن معظم أشيائها، إن لم تكن كلها، مجلوبة وليست متخلقة. أما حلى الثرى فنبات منه نشأ وإليه يرتد لينشأ حلية زاهية مرة أخرى وفي زمن آخر، وهكذا تظل الدورة دائرة. تأسيساً على هذا، تفسر إضافة «الحلى» إلى «الضمير» العائد على الثرى في «حليته». فهذا الحلى خاصة الثرى صنفاً ولياساً، لأنه هو الذى صاغه، وهو الذى شكله، بل هو الذى وزع أحجامه وألوانه كى تتلاءم معه مكاناً وزماناً. هذا هو أساس فضل الجمال الذى انماز به حلى الثرى من حلى المرأة.

يجوز لنا - بعد وعينا ما سبق - الربط بين صورة «الثرى» وصورة «حواشى الدهر» السابقة عليها. إن الحياة التى رأيناها تتدفق زاهية من خلال إحياءات الكلمات فى بيت المطلع هذا، جاءت بعد أن «رقت حواشى الدهر» لكنها لم تكن كذلك قبل حلول الرقة. فهذه الرقة، إذن، هى نقطة الانبعاث فى عالم كان هامداً وخاملاً ومريضاً.

لقد شكل ذلك الانبعاث الحدث اتساعاً فى مجال المكان؛ فالنقطة الصغيرة التى ابتدأت من موقع نظر الشاعر مدّها بصر خياله المتفعل بها إلى أبعد من ذلك بكثير. وإذا شئنا أن نتحدث بلغة مخالفة، قلنا: إنه قرب كل الأماكن البعيدة والنائية حتى غدت أمامه بقعة ملأى بمظاهر الجبور، تتعادل تماماً مع ما يحس به هو نفسه فى تلك اللحظة النورانية المنسرية فى اللامتناهى.

حركة الخيال تلك فى المكان، امتداداً أو تقريباً، كانت مواكبة لحركة فى الزمان أيضاً. فلو دققنا فى ترتيب زمن الأفعال الثلاثة فى البيت (رقت، تمرمر، يتكسر)، لوجدناها متلاحقة بتتابع تلقائى. فالفعل الماضى «رقت» تحول إلى حاضر متحرك «تمرمر» ثم تبع هذا حاضر جديد متحرك أيضاً «يتكسر». ومع أن الحركة الأخيرة كانت أوسع مدى لكنها أتت بتأثير الفعل السابق، (فالواو) العاطفة فى «و غدا» إشعار بأن وجود الفعل بعدها مرتبط بوجود الفعل قبلها. ثم إن كلمة «غدا» السابقة على الفعل «يتكسر» توحي، من خلال زمنها غير المحدد، بأنها ساعدت هذا الفعل على الاعتناق والتحرر والانطلاق فى أفاق ليست متناهية، ذلك لأن الأفعال

عند الكلمات العامة، والانفعال، بدلا من ذلك، بما يوحى بالتخصيص. لكن هذا الجواب - على صحته - غير كاف فى مثل تحليلنا هذا. إن الشاعر لا يستخدم الصور أو الاستعارات لغايات بسيطة قريبة، ولكنه يفعل ذلك لأهداف أبعد. فالأقرب أن تفسر صورة «الثرى» الاستعارية بأنها تستند على أساس المشابهة بين الثرى المحمل بالنبات الغض وشابة مزدانة بجواهر زاهية. وهو تفسير لا يرد أبداً خصوصاً إذا ما استبطنا حالات السعادة التى تكون عليها فتاة تحليها تلك الجواهر وقارناها بحالات التمزج التى غدا عليها الثرى وهو «يتكسر». لكن للاستعارة هنا وجه آخر يتواءم والهدف المستوحى من النص كله.

إن مثل هذا التواء شرط لازم لنجاح أية قراءة لأية جزئية من النص. فالقارئ لا يتطلق - وهو يتوقف عند كلمة أو عبارة أو صورة فى قصيدة ما - من فراغ، وإنما هو محكوم بجو القصيدة بصفتها نصاً يفرض ذاته ووجوده على كل ما يحتويه حتى يحقق بذلك تكامله المطلوب. عليها، إذن، ونحن ندقق فى اختيار الشاعر لكلماته، أن ننظر إلى العلاقة بين الثرى والنبات - الحلية والزينة.

أليس النبات ناتج عملية معقدة يشكل الثرى جزءاً أساسياً فيها؟ بلى، إن النبات لم يكن زينة مجلوبة من خارج الثرى، ولكنه ابن الثرى نفسه. تخلق داخله، وتنشأ على عصارة غذائه، حتى إذا تعال كقوته وحيويته نما ونضج وأزهر وشكل للثرى حلية تزينة وتبعث فيه الزهو والحبور فيتراقص طرباً. أليس من حق الثرى أن يزهر بعد أن رأى ناتج خيره وعطائه؟ يكاد وضع الثرى مع النبات يماثل وضع الأم والأب مع أبنائهما، لذا، ليس غريباً أن يمنح الثرى مشاعر شبيهة بمشاعرهما وهما يريان ناتج جهدهما فى التنشئة والتربية يشمر شاباً متمكناً حيوية ووعياً.

من الثرى نما النبات، وعلى النبات يحيا الإنسان والحيوان؛ فالثرى، إذن، هو مصدر الحياة ومانحها. أليس من حق - وهو يرى الحياة التى هو مصدرها منهلة شاكرة - أن يفرح لها، وأن يتراقص منتشياً بما أعطى وبما أخذ؟

قلنا إن صورة الفتاة المزدانة بالحلى والجواهر تشكل خلفية لصورة الثرى فى «حليته». لكننا، إذا أمعنا البصر والبصيرة بصورة الثرى، فإننا ووجدون فيها فضل جمال على

الناقصة المشعرة بزمن ما لا تفيد تركيبها بذلك الزمن وإنما تنفتح على اللامحدود.

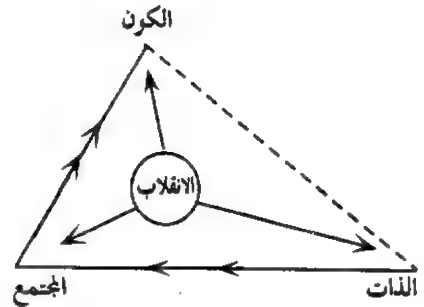
إن الفعل ورد الفعل يتطلبان - على المستوى الحياتي العملي - وقتاً للتأمل والاستيعاب والإثارة قبل أن يصل الأمر إلى التجاوب الحركي (التمرير، والتكسر)، لكن الشاعر اختصر الزمن، وجعلنا نرى ذلك يحدث بسرعة مذهلة. وهكذا استطاع في صورتيه السابقتين أن يختزل الزمان والمكان فيقربهما مجتمعين وموحدين في أخيلتنا، كما تجمعما وتوحدا من قبل في خياله.

ومن واقع الاستيعاب والتجاوب الحركي نوجز العلاقة بين العبارات الثلاث التالية:

رقت حواشي الدهر ف هي تمر مر و غدا الثرى في حليه يتكسر

توحى العبارة الأولى باستيعاب فكرة «الانقلاب» السابق ذكره استيعاباً روحياً وعقلياً. أما العبارة الثانية، فتوحى بتغلل الفكرة إلى فعل عملي يجسدها ويرزها. إن رقة الدهر التي كانت حلماً ثم أمست واقعا هي - كأي حدث طارئ مؤثر - بحاجة إلى هضم وتمثل داخلي ذاتي قبل أن تتحول إلى حركة ظاهرة تعلى من قيمة هذه الرقة المحمودة وتنشرها داخل المجموع لينفعلوا بها ويعقلوا قيمتها.

أما العبارة الثالثة، فتوحى بأن تأثر الذات والمجتمع امتد إلى الحياة والكون، فكان الثرى كله منتشياً بما حدث. لعل المثلث التالي يجسد حركة الانقلاب من الذات إلى الكون مروراً بالمجتمع:



كل من صورة «حواشي الدهر» والثرى، في الواقع، يحوى عناصر متعددة ومركبة تركيباً معقداً وموحداً في آن. ففي الأولى تجسيد للدهر ونقله من معنى مجرد إلى شيء

عيني له حواش، كما شخصت هذه الحواشي واكتسبت صفة من خصائص الإنسان. ومثل ذلك الصورة الثانية؛ إذ شخص الثرى وصار له حلي، ثم اكتسب حركة من حركات الإنسان أيضاً. لقد تجمعت هذه العناصر المتعددة كلها (المعنى المجرد، والشيء الجامد، والإنسان الحي) وتألفت واتحدت ضمن الزمان والمكان.

البيت بصورتيه السابقتين فاتحة القصيدة كلها. لذا بناه مصرعاً على نهج أغلب الشعراء في زمانه وقبل زمانه، لكنه لم يكتف بذلك، وإنما أضاف إليه احتفاءً زائداً بحرف الروى (الراء)؛ إذ جعل له الغلبة على غيره من أحرف الكلمات المصاحبة. بدأ البيت به، ثم وزعه على جسد البيت توزيعاً شاملاً (أربع مرات في الشطر الأول، ومرتين في الثاني). لقد كان أول حرف ينطق به وآخر حرف ينتهي عنده كلامه، بل أخذه رويًا ثابتاً لكل أبيات القصيدة. لعل احتفاء الشاعر بهذا الحرف أتى من أنه أول حرف تبدأ به كلمة (رقت)، والرقعة - كما تعلم - كانت مبعث سروره، والباب الذي عبرت منه كل تلك المعاني الغنية.

تضمن بيت المطلع - كما قد لاحظنا - خلاصة مشاعر الرضا التي نورها ذلك الانقلاب الثمين في حياة الناس، لكن المطلع هذا كان منطلق الشاعر إلى التوقف عند حالات ذلك الانقلاب وإيجاد العلاقات بينها أو بين أشيائها، وتقديم هذا كله بأسلوب حوارى بين نصوص حاضرة وأخرى غائبة، كما رأينا، يفعل فيما سبق من تحليل.

ب/أ

يستوقفنا في البيت الثاني صورتان أساسيتان هما: صورة «الصيف»، وصورة «الشتاء». أما العلاقة بينهما فهي علاقة الفعل «الصيف» بالفاعل «الشتاء» أو السبب بالمسبب. لعل كلمة يد التي استعارها الشتاء من الإنسان، «يد الشتاء» تحفزنا لأن نضع العلاقة في وضع آخر أكثر قرباً من الإيحاء، فنجعلها علاقة الناتج (الصيف) بالعامل المنتج (الشتاء). فالناتج الذي ابتداء البيت به يعيد إلى الخاطر سمة الفرحة الكبرى في بيت المطلع، لذا يصعب «الشتاء» الذي صير هذا الناتج المفرح بيده العاملة فعلاً مؤثراً في الحياة. وبذلك يكتسب في موقعه من البيت صفة البطولة التي تتعادل في

خيال الشاعر مع صفة البطولة التي اتسم بها بطل القصيدة - المعتمس.

قلت لتوى: إن صورة «الصيف» أو «الناج» تتضمن مشاعر الحبور، وقولى هذا مستند إلى صياغة الصورة. كان الشاعر فى صورتي «حواشى الدهر» و«الشرى» قد احتفى بالإنسان ومظاهر سعادته، وهو هنا يتابع الاحتفاء نفسه. إن كلمة «المصيف» فى عبارة «نزلت مقدمة المصيف حميدة» مبنية بذكاء، لأن حرف «الميم» المضاف إلى الصيف نقل الصيف من معناه المجرد إلى دلالة عملية، فأمسى فى موضعه إحياء بالزمان أو المكان الذى يتخذ الإنسان محطة لراحته ومتعته وفائدته. وهذا يعنى أن كلمة «مصيف» فى موضعها من الصورة جمعت بين «الصيف» و«الإنسان» المستمتع به والمتنفع منه. وفى هذا إحياء بنوعية الصيف أيضاً؛ إذ لو لم يكن جميلاً وغنياً ما عاشه الإنسان براحة واطمئنان.

كلمة «حميدة» فى العبارة السابقة، أيضاً، شبيهة بكلمة «المصيف» فهى ليست مرادفة لكلمة جميلة - كما قد يظن - ذلك لأن الحمد يأتى بعد أن تظمئن نفس الحامد وترتاح إلى ما تكسبه يداه من خير وجمال. وهذا يعنى أن كلمة «حميدة» فى موضعها جمعت بين «المفيد الجميل» و«الإنسان الحامد»، بل إن الحمد يبناء الكلمة على وزن «فعليل» منح صفة التكثير أو المبالغة؛ لقد فعل البحتري الأمر نفسه فى قصيدة حين اختار «أحمد» بدلاً من «أجمل» فى قوله:

أرى أقصر الأيام أحمد فى الصبا

وأطولها ما كان فيه مذمماً

وكنت قد ناقشت ذلك فى قراءتى لتلك القصيدة (١٩).

نعود إلى كلمة «مقدمة» التى رغب الشاعر فى إضافة «المصيف» إليها لتعرف إلى القيمة التى جنتها من هذا التركيب. قد نستجلى هذه القيمة إذا حاولنا النظر إلى الصورة مجردة منها، فلو قال: «نزل الصيف حميداً»، لكان كمن خرج من الصيف وحكم عليه حكم تذكّر عام، لكن بوضعه المقدمة قبل المصيف أو إضافته المصيف إليها أصبح كمن يعيش بهجة الصيف منذ بدايته إلى نهايته، ثم إنه بذلك زاد من زمن المتعة، فكلمة «مقدمة» فى موضعها

منحته طاقة تعبيرية كبرى حين جعلت جمال الخير موصولاً وممتداً عبر الربيع والصيف، فمقدمة الصيف امتداد لنهاية الربيع إن لم تكن الربيع ذاته، وهكذا وسع رقعة الجمال والفائدة زماناً ومكاناً. كما أنه بهذه الصياغة عاد إلى أسلوبه المفضل؛ وهو التحول من العموم إلى الخصوص طلباً للزيادة فى التمعن والتعملى من ناحية، وجلباً للمتعة الفنية والفكرية من ناحية أخرى.

لقد جاء إلى الأسلوب ذاته فى استخدامه الفعل «نزل» الذى ابتدأ البيت والصورة به. فهذا الفعل يشكل رابطة بين البيتين: الثانى والأول قبله، لأن نزول مقدمة المصيف حميدة أتت بداية لجواب تفصيلي عن سؤالين يحتملهما البيت الأول. فمن يسمع قول الشاعر: «رقت حواشى الدهر» يمكنه أن يسأل: كيف تم انقلاب الدهر؟ أو بماذا تم الانقلاب؟

والجواب التفصيلي على أى من السؤالين بدأ بالفعل «نزل» فى: «نزلت مقدمة المصيف حميدة»، لكن الفعل «نزل» يؤلف أيضاً رابطاً بين صورة الصيف وصورة الشتاء بدليل تعلق ما بعد واو الحال بحدوثه. وهذا يعنى أن فعل النزول اقترن بحال كان فيها فعل الشتاء حياً أو مؤثراً يستوجب الاهتمام.

لا يخفى أن استعارة الشاعر للشتاء يداً استمراراً لاحتفائه الثابت بالإنسان، ولكنه فى هذه الاستعارة يبرز الإنسان عاملاً منتجاً للخير، بينما رأيناه فى صورة «المصيف» يقدمه إنساناً مستهلكاً لذلك الخير. إن هذا يعيد ما كنا لمسناه فى بداية حديثنا عن صورة «حواشى الدهر» من أن الانقلاب الحياتي جاء لوقته، ولذلك وجد من يندفع لإحداثه، كما وجد من يستقبله بحماسة لدى حدوثه. وبكلمة أخرى، كان ذلك الانقلاب المبهج فى زمانه هدفاً نبيلاً للإنسان منتجاً ومستهلكاً. لأجل هذا جاءت كلمة «حميدة» فى صورة المصيف، كما رأينا، ولأجل هذا أيضاً وردت عبارة «لا تكفر» فى صورة الشتاء: «ويد الشتاء جديدة لا تكفر».

ما قد يستغرب فى صورة الشتاء تعلق الشاعر بعبارة «لا تكفر»، وعزوفه عن عبارة أخرى أقرب إلى الذهن والاستعمال هى «لا تنكر» التى تنسجم مع قافيتها المختارة. وحلاً للاستغراب نستحضر تأثير الفكر الإسلامى فى شعر أبى تمام،

فصورة «المصيف» ذى الهشائم التى لا تثمر تقف - بعد تلقىها فى الوجدان - مقابل صورة ذلك «المصيف» الذى نزلت مقدمته حميدة لما كان فيها من خضرة وثمر. عند تلقى الوجدان هاتين الصورتين بشعورين متنافرين، يثار تساؤل يقودنا جوابه إلى رؤية أن المسبب فى إحداث الصورتين هو الشتاء حضوراً وغيباً؛ فحضوره كفيل بحضور النعمة، وغيبه لا يورث إلا النعمة.

ولزيادة الإمعان فى إظهار فضل حضور الشتاء وسوء غيبه على الإنسان والكون، عزم الشاعر على استهلال طاقة البناء الصرفى للغة فاستخدم كلمة «لاقي» بدلا من «لقى»، إذ لا يخفى أن وزن «فاعل» الذى عليه كلمة «لاقي» يوحي بتكرار الفعل «لقى» أو استمراره. إن هذا ليؤكد خطورة غياب الشتاء، فسوء ذلك الغياب لا يأتي مرة واحدة فقط، كما كان يمكن أن تدل عليه كلمة «لقى» لو استعملها، لكنه يعنى تكرار ذلك السوء أو استمراره.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى معادلة فعل المعتصم بفعل الشتاء، أدركنا عمق الهدف السياسى الذى يوحي به المعنى. إن انقطاع سوء الحال كان قد قرن منذ البيت الأول بحضور المعتصم، فكان هذا القائد - كما كان الشتاء - قطب تغيير الحياة إلى الأحسن والأجمل.

لعل هذا يدفعنا إلى أن تبصر الصورتين اللتين بنى الشتاء عليهما فى هذا البيت والبيت السابق عليه لنقف على الاختلاف والاتفاق بينهما، ونجتهد فى الوصول إلى أسباب ذلك. كانت الصورة الأولى للشتاء: «يد الشتاء جديدة لا تكفر» ذات طبيعة عامة تتحدث عن النعمة الجديدة، والعمل المؤثر الذى لا ينكر فضله. لكن الصورة الثانية: «غرس الشتاء بكفه» ذات طبيعة تخصصية تفصيلية تمثلها كلمة «غرس» من جهة، وكلمة «كفه» من جهة أخرى. والكلمتان توحيان بالإصرار على أن يتم عمل الغرس بكف الفارس (الشتاء) نفسه، تحقيقاً للمزم على إنجاز مهمة العمل بالكفاءة الذاتية حتى تأتى الفائدة على قدر الآمال الكبيرة المرجوة. إن صورتى الشتاء اختلفتا لتتكاملتا، وكانت كل منهما فى موضعها لازمة؛ لأن الشاعر كان بحاجة لأن ينتقل من التعميم إلى التخصيص، وهذا شأنه فى مواقف أخرى مماثلة.

بخاصة المجالات التى يتجلى فيها هذا الفكر كالكلمات والعبارات والصور التى اكتسبت به دلالات خاصة (٢٠). وكلمة «الكفر» فى مفهوم الإسلام تقع على الطرف المناقض لكلمة «الإيمان». لذا، فهى أبشع وقعا على سمع المسلم من أية كلمة أخرى تحمل دلالتها. ويبدو أن أبا تمام استفاد من هذا فى صورة الشتاء، فجعل الموقن بفضل «يد الشتاء» مؤمناً «لا يكفر»، وأوحى - بلفظ غير مكتوبة - بأن المنكر لهذا الفضل كافر. وإذا عدنا إلى استقراء ما فى خياله من معادلة بين فعل بطله (المعتصم) و«يد الشتاء» فى إحداث (الانقلاب) الأفضل، أدركنا الجانب السياسى والدينى من وراء اختياره لعبارة «لا تكفر» دون سواها.

أما كلمة «جديدة» التى وردت صفة ليد الشتاء، فلها فى موقعها مناسبة ودلالة. لقد كانت «يد الشتاء» رمزا للعمل الذى تم إنجازها على يد عامل جاد، وأى عمل كهذا لا بد أن يكون له جنى طيب، وأن يكون هناك أناس كثيرون ينتظرون قطعه والانتفاع به. لهذا، كان ورود كلمة «جديدة» إخباراً عن «يد الشتاء» حتى يكون فيها تذكير لأولئك المتنتفعين باليد التى كافحت حتى تجلب ذلك الجنى، بل إن ذلك الجنى جديد، وجدته دليل على جدة فعل الشتاء الذى يجب ألا ينسى وألا يكفر.

إن هذا يبعدنا إلى استحضار «مقدمة المصيف» التى وصفت بأنها «حميدة»؛ فهذه المقدمة هى فى الواقع بشائر النعمة الحميدة التى أحدثتها يد الشتاء الجديدة. وهكذا تصبح كلمتا «حميدة» و«جديدة» فى موضعهما كلمتين تتناوبان الدلالة المعنوية، وهما فى الوقت نفسه تتوازنان إيقاعاً، ولربما هباً هذا التوازن الإيقاعى السبيل إلى ذلك التناوب الدلالي.

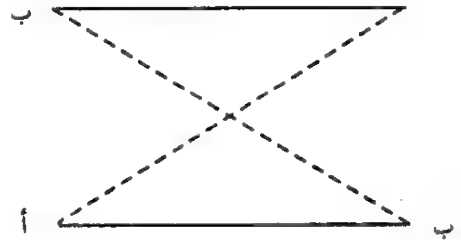
كرر الشاعر «الشتاء» و«المصيف» فى البيت الثالث، لكنه كان تكراراً لغاية، فالشتاء هنا مازال هو الباعث على الانقلاب كما كان شأنه فى البيت السابق، لكنه هنا يقدم بطريقة عكسية. أراد الشاعر هنا أن يفترض غياب الشتاء عن الفعل والعمل كى يوجه الانتباه إلى النتيجة السالبة المترتبة على ذلك الغياب. إن هذا يشير - على المستوى الفنى - إلى استغلال طاقة اللغة فى تواؤمها وتناقضها لتحقيق الهدف الساعى إلى تعميق المعنى وتكريسه ووضعه أمام البصر وفى ثنايا البصيرة.

فإن الصورتين وفرتا إيقاعاً أوسع ولذته عبارة «لا تكفر» في الأولى، وعبارة «لا تشر» في الثانية، فالعبارتان تتوازنان وتحدان في النغمة والإيقاع على الرغم من أنهما في موضعيهما تتناقضان بل تؤكدان تناقض صورتيهما، فبراعة الشاعر تتجلى في توزيع الصورتين على أساس من التبادل والاختلاف والتناقض، ولكنه أساس منظم النغم، موحد المعنى. وفي هذا تحقيق عملي لقول جويو: «المعنى جوهر موسيقى البيت» (٢١).

من اللافت للنظر التوافق الإيقاعي بين كلمة «كفه» في البيت الثالث وكلمة «حليه» في البيت الأول، لكننا إذا استحضرننا المعاني الأساسية التي سرت في مجمل الأبيات الثلاثة، فإننا واجدون سبباً ممكناً لهذا التوافق. «فالحلية» التي يزدان بها الثرى مزهوا هي في الواقع - كما أشرنا مراراً - من صنع «كف» الشتاء. وإذا ما تنبهنا إلى أن كلمة «وبله» في البيت الرابع تتوافق إيقاعياً مع الكلمتين السابقتين أيضاً، أصبحنا أمام ثلاث كلمات - كف، حليه، وبله - تساند القافية وغيرها في جمع هذه الأبيات على نغمة موسيقية واحدة. وهي كلمات مترابطة الدلالة والمعنى أيضاً؛ لأن «الوبل» هو ما تحتاج البتة التي غرستها «الكف» حتى تنمو وتشكل للثرى «حليه» تزين هامته. وهكذا اجتمعت العناصر الأربعة الأساسية لإجحاح كل زرع هي: «الكف» الفارسة/ والثرى/ المستقبل/ و«الوبل» المحسى / والنبات النامي: «الحلى».

فالتفاعل بين هذه العناصر هو التفاعل الخلاق الذي تحتاجه كل ولادة جديدة في كل شيء حتى كما أشارت لذلك الآية الكريمة: «وجعلنا من الماء كل شيء حي» (٢٢).

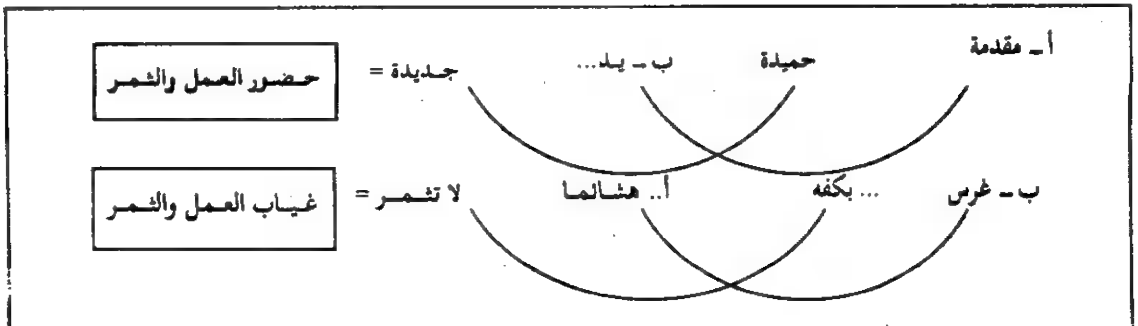
وإذا شئنا الوقوف على حذق الشاعر وبراعته في تشكيل صورة الشتاء وصورة المصيف في البيتين الثاني والثالث، فإن علينا الإمعان فيما يمكن أن نسميه «تبادل المواقع»، ففي البيت الثاني شكلت صورة المصيف شطره الأول، وصورة الشتاء شطره الثاني. أما في البيت الثالث فانعكس الوضع؛ إذ احتلت صورة الشتاء الشطر الأول، بينما احتلت صورة المصيف الشطر الثاني، فإذا جعلنا «أ» رمزاً للمصيف، و «ب» رمزاً للشتاء، فإن الصورتين تأخذان الشكل التالي:



هذه المعاكسة في المواقع تذكرنا بمعاكسة المعاني في البيتين، ولرؤية ذلك بوضوح نأخذ من الصورتين فيهما عناصرهما الأساسية للملاحظة والمقارنة كما في الشكل أسفل الصفحة.

فالفرس بالكف هو فعل تلك اليد الجديدة التي أنتجت مقدمة حميدة الثمر، لكن العدول عن الفرس مناقض لذلك الفعل وجالب لهشائم لا ثمر فيها، وهي لهذا لا تستوجب حمداً كما استوجبت تلك المقدمة المثمرة.

لقد أدى تبادل المواقع ذلك إلى تبادل في مساقط النغم، مما استدعى الاحتفاظ بإيقاع يجتمعان عليه. ومع أن الروى قد يكون كافياً لتوحيد الإيقاعات المتبادلة بين البيتين،



لعل القيمة الحقيقية للآيات السابقة فى قدرتها على الإيحاء بولادة جديدة فى حياة الناس وأشيائهم من خلال صياغة مؤثرة تشد الإنسان شداً خفياً وقوياً فى آن.

البيت الرابع بشكل - على أية حال - جانباً آخر من صورة «الشتاء / المعتصم»، وهى صورة تلح على الإيمان بالقيمة الكبرى للإخلاص فى العمل الفردى. لقد اعتاد الشتاء (وينطبق هذا على المعتصم أيضاً) على إنقاذ البلاد من بلاء مؤكد، كما فى الصورة: «كم ليلة أسى البلاد بنفسه». للفعل «أسى» فى موقعه من الصورة دلالات متعددة منها مداواة، وهذه دلالة محتملة إذا استحضرنا قدرة الشتاء على شفاء الأرض من القحط. وكلمة «نفسه» فى الصورة توحى بالعمل الذاتى المباشر، على أساس أنه نموذج فى العمل فلا يترفع عن القيام بالعمل المجدى للمجموع. لكن صياغة الصورة تمنح الفعل «أسى» دلالة أخرى هى الفداء. كأن الشتاء - ومثله المعتصم - افتدى البلاد حين أمدها بكل ما لديه من خير وقدر، بل لكأنه بذلك فضلها على نفسه حين نسي ذاته وعمل جاهداً لإنقاذها من المحنة.

إن الصورة توحى بنجاح التضحية الفردية حين توجه، بإخلاص، لصالح الجماعة. ها هنا تكمن قيمة المواساة أو الفداء. ولأن الشاعر أراد القول: إن هذه التضحية طبع لا تكلف، فقد استخدم أسلوب التكرير المتمثل بـ «كم» الخبرية، وأسلوب التكرار أو الاستمرار المتمثل بصياغة الفعل «أسى» على وزن «فاعل». لقد أوحى بأن تكرار الفعل مرات كثيرة إنما كان بدافع خفى متجذر فى طبع الفاعل «الشتاء / المعتصم» الذى لا يستطيع أن يقلت من قوة دفعه حتى لو حاول ذلك.

أما إصراره على كلمة «ليلة» فيحتمل أحد معنيين: الأول أن ليلة ترمز بشدة ظلامها إلى هول المصيبة التى استوجب جلاؤها من الشتاء (المعتصم) فداء عظيم. والثانى أن تضحية الشتاء (المعتصم) تلك كانت تلبية لرغبة ملحة، ودافع نفسى قوى، فهى مبرأة من أى هدف إعلامى.

وأما كلمة «مشعنجر» التى وردت وصفاً للويل، فأعتقد أن غاية كبرى وراء اختيار أبى تمام لها، فهى - من الناحية اللغوية - جاءت متناسبة مع موصوفها، فقد جاء فى وصف الويل بأنه «المطر الشديد الضخم القطر»^(٢٣)، وهى - من الناحية الإيحائية - تتناسب

والتضحية التى رأينا عظمتها. كأن تلك التضحية كانت بحاجة إلى كلمة مناسبة تصف حجم عطائها وغرابته، ولما لم تقع الشاعر أية كلمة من الكلمات المألوفة هذه تفكيره إلى هذه الكلمة الغريبة التى توحى، فى جانب منها، بغزارة الويل وتشابك حباله وسرعة اندفاعاته، كما توحى - فى جانب آخر - باكتساب هذا الويل صفة الإنسان المزدهى بما يفعل، وخصوصاً حين يرى ابتهاج «البلاد» وحسن استقبالها له. لقد اجتمعت فى الكلمة أوصاف الشتاء السابقة بكل ما حوته من نفحات الخير المهداة إلى المكان المنشوف لها، لكأن كلمة «مشعنجر» هذه تتضمن تجسيدا للبطولة والرضا النفسى المصاحب لها، بخاصة حين يرى البطل «الويل - المعتصم» قيمة عمله فى وجوه الآخرين وحياتهم.

كان دواء البلاد فى الويل المشعنجر، لكنه دواء مر، فالناس فى مثل غزارته يعانون من مشكلات هو سببها، لكنهم - مع ذلك - يحتملون مرارته لأن آمالهم ومصائرهم متعلقة به، فلو خطر لأحدنا - اعتماداً على إيحاء البيت - أن يشخص البلاد مريضاً لتهيا له الشتاء طبيباً متفانياً، ولغدا الويل المشعنجر هو الدواء المر، ولكنه الدواء اللازم لأنه هو وحده القادر على أن يشفى ذلك المريض.

وإذا أردنا قراءة ما خلف الصورة لاكتتمال معناها ظاهراً وباطناً، قلنا: ربما أوحى تركيب البيت بأن مرض البلاد جلبته الحركات الداخلية والخارجية التى كان من الممكن، لو تركت، أن تفكك بها، لهذا وهبت طبيباً ماهراً، هو المعتصم الذى استطاع - بحكمته وجرائه وحزمه وتضحياته - أن يعيد الصحة والعافية لذلك الجسد المريض، لكنه استخدم لغايته دواء مرا هو الحرب التى كانت - على قسوتها - لازمة لاستئصال جرثومة البنى ولاسترجاع السلامة إلى كل بقعة من جسد الدولة.

١ / جم

لعل البيت الخامس ورد بصياغة خاصة لتأكيد هذه الحقيقة. فقد بنى على أساس تبادل بين المطر والصحو، كما كان الحال سابقاً حين اعتمد تبادل المواقع بين الشتاء والصيف:

مطر يذوب الصحو منه ويعد

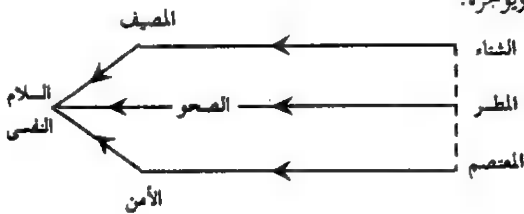
صحو يكاد من الغضارة يمحط

الصحو الذى يشكله ذلك المطر المرغوب. أو - بكلمة أخرى - نحن، فى الصورة، أمام مطر معهود يذوب منه صحو منشود.

لكننا، فى البيت، أمام مطرين وصحوين. وتحليلنا كان لمطر واحد وصحو واحد وردا فى الصورة الأولى التى كانت فاتحة البيت: «مطر يذوب الصحو منه»، فكيف يمكن توجيه معنى الآخرين. لقد أعاد «المطر» هنا الوظيفة السابقة للشئاء العامل، كما أوحى «الصحو» بقيمة المصيف الناتج. لكن الصحو هنا صحوان، وهذا الذى يثير الإشكال والغموض. قد نصل إلى تأويل ذلك إذا تذكرنا احتفاء الشاعر منذ بداية القصيدة بالإنسان ومشاعره، وتعمره تشكيل الصور على الهيئة التى تؤول إلى إمتاعه وراحته. بناء على هذا، يقدو «المطر» ونقيضه «الصحو» المتولد منه يتألفان فيؤلفان صحو نفسيا يلاص أعماق الإنسان ويبحث فيه الأمان والاطمئنان: لعل هذا هو المعنى المحتمل للصحو الماطر فى الصورة الثانية من البيت: «وبعد صحو يكاد من الغضارة يطر» لعله السلام النفسى الذى أصبح «يمطر» الروح «غضارة» من الهناء والراحة والهدوء وكل ما يحتفظ به المعجم من دلالات توحى بالأمان والسلام.

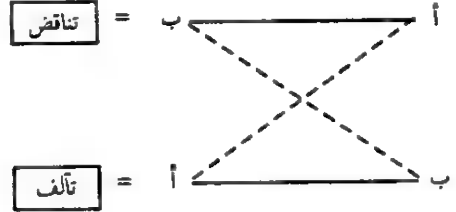
وهكذا، تولد النقيض من نقيضه (الصحو من المطر)، وتألفا (الصحو يطر غضارة) ليوفرا للروح الإنسانية هدوءا وأمنا وسلاما. لهذه الغاية تم تبادل المواقع فى البيت بين ثنائية «المطر» و«الصحو»، كما بينا فى الرسم.

لكن يظل تناقض المطر والصحو وتألفهما تأكيداً لتفاعل الشئاء والصيف، وتعامل المعتصم مع الأحداث، فكل ذلك يصب فى معين واحد هو بحث جو من الأمان والسلام فى نفوس الناس وحياتهم. ولعل الرسم التالى يقرب ذلك ويوجزه.



إن الصحو والمطر اللذين كانا فى البيت الخامس - مع تألفهما - مختلفى الصفة، أصبحا فى البيت السادس ذوى سمة واحدة، لذلك اتحدوا وأطلق عليهما اسم واحد: فالمطر

فإذا كان (أ) يشير إلى المطر و (ب) يشير إلى الصحو، فإن الشكل الناتج من اجتماعهما فى البيت يصبح كالآتى:



تبادل المواقع بين المطر والصحو يختلف فى هدفه عن تبادل المواقع بين الشتاء والصيف، خصوصاً أنه حدث هنا فى بيت واحد، بينما حدث هناك فى بيتين متتاليين.

إن القدرة المدهشة لهذا الشاعر فى قصيدته هذه تتمثل فى أنه يبنى صوراً شعرية من كلمات تبدو مترادفة (كالشتاء والوبل، والمطر)، لكن كل واحدة توحى فى موقعها بمعان مختلفة عن غيرها، حتى إن متلقى هذه الكلمات فى أماكنها من الصور ليقن أن كلا منها لازمة فى موضعها، ولا تسد أى منها مكان أختها.

يبدو من مظاهر هذا البيت الخامس أنه من أغرب أبيات القصيدة وأعقدها، إن لم يكن من أغرب أبيات أبى تمام فى شعره كله، ولعل الغرابة فيه من التصرف فى ثنائية «المطر» و«الصحو»، لكننا حين نقرنه بالأبيات السابقة تنجلي غرابته ويحل إشكاله، كما سنرى.

اختلف فى رواية كلمة «يذوب»، ف قيل: «هى «يذوق» وقيل: «هى «يموت»^(٢٤)، وأقول: بل هى «يذوب» والكلمة فى مكانها لاثقة؛ فالمعنى الذى توحى به صورة «المطر» الذى «يذوب الصحو منه» هو التحول من حال إلى حال، كذوبان الثلج من كتلة متماسكة إلى ماء سائل. وذوبان الصحو من المطر هنا يعنى تحوله من الشدة إلى اللين ومن العسر إلى اليسر. فالمطر - على ما فيه من خير - شديد القسوة على النفوس، لكن الناس - مع ذلك - تشتاق إليه ويحتمله. وحين يأتى المطر على النحو الذى يتمناه الناس ويؤدى لهم كفايتهم منه، يتحول شوقهم إلى الصحو فتطلبه أمانتهم، لا سيما أن الصحو يمنحهم الرعى وجنى نافع ذاك المطر الذى كان. فالصحو الذى فى الصورة، إذن، ليس أى صحو، ولكنه

٥ / ١

غيث، والصحو غيث، لكن الأول غيث تراه: «فالأنواء غيث
ظاهر لك وجهه»، أما الثاني فغيث تغيثه وإن كنت لا
تستطيع رؤيته: «والصحو غيث مضمرة».

أتى هذا البيت لتقريب ما غمض في السابق فجمع
بعد تفريق، وأصبح الأمر قريباً من الانكشاف. ما فعله الشاعر
هنا هو أنه وحد المعنى على أساس حاجة الإنسان إلى المطر
والى الصحو. وفي هذا تذكير بالمعنى الأصلي لكلمة غيث:
فغيث وغيوث ترتدان إلى الفعل (غاث) بمعنى: نصر
وأعان (٢٥). وبذا، يقدو حضور كل منهما في موعده «غوثاً»
يعين الإنسان المتلهف لمقدمه.

نعود إلى الأسس النفسية التي بنى الشاعر عليها صور
هذين البيتين لنرى أنه اعتمد على الزمن قصراً وطولاً؛ إذ
جعل الشدة المقترنة بالزمن قصيرة قياساً بالراحة المنتظرة
«بعده». كأنه أراد إقناع النفوس بتقبل قسوة الأول انتظاراً لما
يتلوها من «غيوث» أو نعيم ممتد وياق. ومن أجل الإغراء
بطيب ذلك النعيم المأمول استعان بأسلوب مجازي تصويري
معبر: فهو «صحو يكاد من الغضارة بمطر»، وهو ما عبرنا عنه
بالسلام النفسي في الرسم. إنها القسوة التي تلد الرحمة كما
قال:

فقسا ليزدجروا ومن يك حازماً

فليقس أحياناً على من يرحم (٢٦)

أو التعب الذي تعبر من فوق جسره الراحة الكبرى:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها

تنال إلا على جسر من التعب (٢٧)

لا يخفى أن التوافق بين المطر والصحو في شطري
البيت الخامس قد انعكس في تبادل مواقع الصورة، كما قد
رسمنا ذلك سابقاً، وقد أدى ذلك إلى تبادل مواطن الإيقاع
أيضاً، ولعل وحدة الغاية التي أدت إلى انسجامهما قد ألفت
توافقاً مماثلاً في البيت السادس تمثل في ترديد الاسم الذي
اشتركا فيه: فالمطر غيث، والصحو غيث.

إن شتاء ينتج بمطره الخير والجمال ليستحق أن يكون
له من ناتجه نصيب. لعل هذا ما آل إليه إحساس الشاعر وهو
يرسم الصورة، في البيت السابع، التي جمعت بين «الثرى»
و «السحاب» في رباط نبيل لا يكون إلا بين أنثى محبة/
ورجل متميم. ومع أن الصورة ابتدأت بكلمة «ندى» - «وندى»
إذا ادهنت به لم الثرى» - فإن الطرفين الأساسيين فيها هما:
«الثرى» من جهة، و «السحاب» من جهة أخرى.

علينا أن نعود - ارتداداً من هذه الصورة - إلى صورة
«الثرى» في البيت الأول. فهناك رابط قوى بين الصورتين؛
لأن الثرى هنا وهناك هو الفتاة المزهوة بجمالها و «الحلى»
هناك هو «اللمم» المدهنة بالندى هنا. لكن هذا التشابه في
الأشياء يخفى فارقاً وحيداً ومهما بين الصورتين، هو السلوك
الذي سلكه «الثرى» بعد أن منح صفات الجمال الأنثوي.

كان «الثرى» في البيت الأول فتاة تتراقص نشوى
بجمالها وجمال حليها، لا هدف لها سوى إمتاع نفسها
والآخرين المعجبين برقصها. أما الثرى في هذا البيت فغروس
تتهيا لاستقبال فارسها «السحاب» الذي حلمت به واشتاق
إلى مقدمه، لذا أبدت كل زينتها وتعطرت بقطرات من
«الندى»، استكمالاً لجمالها وإبرازاً لأنوثتها. بل إن صياغة
الصورة لتوحى بأنها فعلت ذلك كله عن سابق تدبير
وتخطيط لتجذب إليها فارس الأحلام المنتظر. لقد نجحت،
فعلاً، في مسعاها وتخطيطها فشغفته حباً، فأنها مسحوراً
وكان «معذراً» في انبهاره بأنوثتها التي لا يستطيع أن يقاومها
رجل كما تنبئنا الصورة الثانية: «خلت السحاب أناء» وهو
معذرة.

اختلف في كلمة «معذرة» فقالوا هي اسم فاعل
«معذرة» (بكسر الذال المشددة) وشرحه عندهم: «إذا سقط
الندى بالليل ورأت تلك القطرات بالنهار حسبتها قد مر
عليها السحاب مقيماً لعذره عنده (أي الثرى) بهذا المظهر
القليل، فمل المقصر في الشيء، تقديره خلته أنه مقصر». ولا
يخفى أن هذا يتناقض مع الفحوى العام للآيات؛ لأن الشاعر
حرص في كل صورة على أن يأتي الشيء على القدر المأمول،
لذا، ليس هناك إمكان للتفكير في أي تقصير. وإذا كان
الندى يشكل قطرات قليلة من الماء هنا، فذلك لأن النباتات

والزهور التي ألقت لم الثرى لا تحتاج، حتى تشكل لوحة جمالية أخاذة، إلا إلى هذا القدر.

وقالوا: هي «مغدر» - بالغين وفتح الدال المشددة أو بكسرها - على أساس أنها وصف للسحاب؛ أى «جعلت له غداً»، أو وصف للثرى، بمعنى أنه «قد غدر لماء» (٢٨). وسبب كل هذا الاختلاف توقفهم عند الوضع المحدد للكلمة وتقيدهم بظاهرها، وعدم التجاوز إلى الربط بينها وبين جو الأبيات الأخرى السابقة عليها أو اللاحقة بها.

ورأى أنها «معذر» - بفتح الذال المشددة. وهى اسم مفعول من «عذر الرجل: تكلف العذر» (٢٩)؛ كأن الشاعر أوجد العذر لنفسه حين لم يستطع مقاومة ذلك الجمال الذى سلب لبه، وهذا ملائم للسحاب إذا ما تخيلناه فارساً جباراً على الهمة والمقام عصياً على كل فتنة، بل يجب أن تكون هذه صورته فهو أبو الشتاء والمطر اللذين امتازا بشبات صلاتهما وقوة عزيمتهما، فكل منهما احتل من الأبيات مكانة البطولة فى البذل والفداء، وما كانت تلك البطولة لتتم لأى منهما لو لم يشخص بنموذج بشرى حازم مع الآخرين، ومع نفسه أيضاً.

إن فارساً على هذا النحو من الصلابة لا يلين جانبه بسهولة، فإذا ما استطاع جمال ما أن يهره وأن يجذبه إليه، فيجب أن يكون فى هذا الجمال فتنة ساحرة لا تدفع أبداً. لعل هذا هو الهدف الذى أرادت أن تصل إليه صورة أبى تمام فى هذا البيت، فالصورة تركز على أساس من التجاذب الأزلئ بين متناقضين، هما: رقة الأنثى / وخشونة الرجل، وهو تجاذب يفتقر عن غيره؛ لأنه بين كائنين يتعلق وجودهما بوجوده، وتلتئم حياتهما باستمراره.

قلت سابقاً إن «الثرى» و«السحاب» هما المنصران الأساسيان فى الصورة بالرغم من أنها بدئت بالندى. وكان قولى هذا مستنداً إلى أن الذى فتن السحاب هو الثرى بعد أن جملة خيال الشاعر بالبيات والزهر والندى؛ فالندى قد يكون نصيبه من هذا الجمال نصيب قطرة العطر من الجمال الأنثوى؛ فهى ليست أساس هذا الجمال ولكنه لا يكتمل إلا بها.

يمثل «الثرى» و«السحاب» فى هذا البيت اكتمالاً لدائرة ابتدأت مع البيت الأول. مكان «الثرى» فى الأبيات

السابقة ينتظر قدوم «السحاب» الماطر بلهفة قوية، ولما هل السحاب وأحصب بسببه الثرى وازدانت لثم بكل أشكال الزهر وألوانه، غدا هو مطلب «السحاب» ومهوى فؤاده؛ يأتيه بلهفة وشوق. وهكذا تكاملت الدائرة التى ستظل تتجدد بشرى مشتاق / وسحاب مقيم؛ أو امرأة جاذبة / ورجل منجذب.

يبدو أن اكتمال تلك الدائرة عند هذا البيت قد أهله ليكون خاتمة مقطع الشتاء وبداية مقطع الربيع؛ فالسحاب الماطر يربطه بالشتاء، والثرى الخصيب يشده إلى الربيع. من هنا أتبع هذا البيت بآخر فيه ذكر للربيع.

بدأ البيت الثامن بالتعبير عن تميز ربيع الناس - وهو المعتصم - فى العام التاسع عشر عن أى ربيع سواه. فهو - فى نظره - «الربيع الأزهر» كما قال. اختلف فى الذى عنه «تسع عشرة حجة» لكننى أظنه يشير إلى التاريخ الذى بدأ فيه المعتصم حكمه أى قبل العام التاسع عشر بعد المائتين للهجرة بقليل (٣٠)؛ ذلك التاريخ هو الذى شهد ولادة الحياة الجديدة، وهى الولادة التى أدت إلى «انقلاب» كبير فى حياة الناس، وكنا نتبعنا تفاعله منذ البيت الأول فى القصيدة.

إن انبهاره بربيعه المميز (المعتصم) أخذ ألواناً مميزة من الخطاب الفنى تتعادل ونشوة الفرحة الكبرى التى كان يشعر بها لدى مقدمه. لقد جسم الربيع وبث فيه حياة الإنسان ومشاعر الإنسان وتودد إليه تودد الحبيب إلى الحبيب؛ فواجه برقة ولطف أوحى بهما «الهيمزة» - أداة النداء القريب وكذلك نسبته هذا الربيع إلى نفسه وجماعته فقال مهلاً: «أربعينا»، ثم أتبع هذا بمجموعة من وسائل التوكيد تحقياً للتميز الذى كان عليه ربيعته وتثبيتاً له، وقد تجلجى ذلك فى قوله: «حقاً لهنك للربيع الأزهر». فكل كلمة من هذا القول تحمل توكيداً خاصاً، بل إن غرابة «لهنك» توحى بأن المتحدث عنه يمتاز بغرابة التميز، أو واحدته فيه.

تستوقفنا فى القول أيضاً كلمة «الأزهر» التى وصف بها ربيعته تمييزاً له وتفضيلاً لياه على غيره. يبدو أنه اختار كلمة «الأزهر» هذه لتضمن الطبيعة والإنسان معاً كما كان قد فعل بكلمات سابقة «كالمصيف» و«حميدة» مثلاً؛ ذلك لأن الإزهار تفتح زهر وتفتح نفوس منتشية بعبقه أيضاً. بل إن السياق ليوحى بأن تميز ربيعته هو فى الإحساس الجديد الذى تولد فى داخل الناس بولادته. قد لا يختلف ربيعته - من

الناحية الطبيعية - عما سبقه، لكن ابتهاج الناس كان به أوفر، وسعادتهم بمقدمه أوسع.

كنا وجدنا البحرى يجاوز تلميح أبى تمام هنا إلى التصريح حين جعل ابتسام الروض الشامى من عدوى ابتسام ممدوحه الهيثم الغنوى. قال:

وما نور الروض الشامى بل فتى

تبسم من شرفيه فتبسم (٣١)

إن كلا من أبى تمام والبحرى لا يصف منظرا طبيعيا بقدر ما يستوحى شعور الناس به.

١ / هـ

انتشاء - أبى تمام بربيعه هذا حرك فى داخله دافعا شموليا يجمع الزمان والمكان، والحسن والقبح، والثبات والتحول، على أساس فلسفى فيه صدام بين الحقيقة والحلم أو الواقع والخيال. وقد قاد هذا الصدام إلى أن يرى فى كل شئ وجهين: أسود وأبيض، لذلك رأى فى البيت التاسع أن الأيام البهيجة تذكر بضدها، وأن حسن الأرض يشى بقصر عمره. لعل انتشاءه بجمال ربيع الحياة بعد «انقلابها» كان حافزا لإثارة الخوف من فقدانه؛ فكلما كان الفرح أرحب كان الحزن إلى النفس أقرب، لكن صياغته للبيت تتضمن أمنية مستحيلة فى أن «حسن الروض.. يعمر»، أى أن تستمر الحال التى يحياها مع التغيير البهيج إلى الأزل، فلو حدث هذا - وحدوثه مستحيل - لاحتفظت الأيام بنضارتها إلى الأبد.

إن أمنيته المستحيلة هذه تعد - على أية حال - وسيلة ضمن أساليبه المتبعة لإبراز القيمة الكبرى لجمال أيام التغيير أو «الحياة / الربيع»، كما هيأها بطله وممدوحه.

إن أيام التغيير «الانقلاب» تلك - وإن انطوت لفترة على القسوة والألم - قد توجت بنهاية سعيدة فيها الأمان والرضا. لذا انتحى الشاعر بالمعنى فى البيت العاشر وجهة هذا الجانب المبهج، فوقف عند ظاهر التغيير فى الأرض وفى غيرها، فوازن بين تغييرها / وتغيير الأشياء وانحاز لها. لقد رأى أن تغيير الأشياء تحول من الحسن إلى السماجة، أما تغيير الأرض فتحول إلى الحسن والروعة.

كأنه كان مشغولا فى المقابلة بين الثبات / والتحول، فالأشياء - فى نظره - تظل جميلة ما حافظت على أصالتها، لكنها تقبح إذا ما تخلت عن هذه الأصالة وتحولت إلى اكتساب صفة غيرها. أما الأرض فتحولها يعد ثباتا على أصالتها؛ لأنها خلقت لتكون مصدر رزق الإنسان، لذا، كان الأصل فيها أن تتغير سماتها بتغير الفصول، فهى فى الشتاء غيرها فى الربيع والصيف، والإنسان ينتظر منها فى كل فصل خيرا مختلفا ولكنه أساسى فى حياته. لهذا كان تغييرها حسنا لها وله، فى آن.

إن استعمال الشاعر فعل التغيير للأشياء «غيرت» وللأرض «تغير» مبنيا للمجهول، يوحى بتدخل طرف ثان فى هذا التغيير، وغالبا ما يكون الإنسان هو المقصود بهذا الطرف الثانى حتى مع جعله مجهولا. وهذا، بدوره، يشير مقابلة أخرى محتملة بين تغيير الإنسان للأشياء / وتغييره للأرض. لكأن الشاعر يرى أن مثل هذا التدخل فى الأشياء يحولها عن أصالتها، أما الأرض، فإن تعامل الإنسان معها لتغيير سماتها مع كل فصل يشكل أساس الحياة وقيمتها؛ إنه زواج يثمر ولادات حية متجددة على الأيام.

إذا علمنا أن الأفكار السابقة حول حسن تغيير الأرض والأمنية بدوامه فى البيتين الأخيرين (٩ - ١٠) تشكل الحلقة الأخيرة من حلقات الجسر بين مقطع الشتاء - الضفة التى سبق وصفها، ومقطع الربيع - الضفة التى سيتلو وصفها، وإذا أدركنا أن بطل الشاعر (المعتصم) يتحرك خلف كل صورة وفكرة، فإن علينا ألا نبعده عن فاعلية ذلك التغيير. فانقلاب الحياة به إلى الأرحب والأفضل شبيه تماما بتغيير الأرض إلى الأنفع مع كل فصل، فالانقلاب هناك والتغيير هنا يتكاملان لخير الإنسان وفائدة الإنسان.

١ / ٢

يعد البيتان التاسع والعاشر - على كل حال - استغراقا فكريا مهادا لوقف طويلا مع مولود أرضى جديد هو الربيع بمظاهره المختلفة وأطيافه المتنوعة. وسنجد أن الشاعر فى وقفته هذه كان شغوقا بملاحظة الترابط والتفاعل ما بين أشياء الربيع الموزعة على الأشكال الأرضية، كما سنجد أنه يواصل احتفاءه بالإنسان هنا كما كان قد فعل فى المقطع السابق. لا نستطيع أن نعمل وصف الربيع عن هدف القصيدة أو أن نخرجه من إطارها العام؛ فالشاعر منذ المطلع كان يوحى بأن

كمن يرى جمال الربيع للمرة الأولى. من المؤكد أنه رأى الربيع مرات ومرات، ولكن روعة ما يرى الآن تختلف اختلافاً يثيره حتى ليظن بأنه يلتقي الربيع وبهائه للمرة الأولى.

إن هذا يتناسب وجو «الانقلاب» الذى عشناه فى المقطع الأول.

هذا، وإن الصورة التى انتهت إليها البيت: «ترباً وجوه الأرض كيف تصوره» تستغفر من ذاكرتنا بعض الصور التى مررنا بها سابقاً: إنها وجه آخر لصورة «الثرى» فى البيت الأول: «وغدا الثرى فى حليه يتكسر»، وصورته فى البيت السابع: «وندى إذا ادهنت به لم الثرى». فالصور الثلاث تشكل قواعد أساسية لتوحد الشاعر والأفكار على أسسها وأشياءها من جهة، ولإشاعة التجارب والتألف بين عناصر القصيدة، مهما اختلفت وتباعدت، من جهة ثانية.

لكن كل صورة من هذه الصور الثلاث التى تبدو متشابهة الأشياء تؤدي فى موضعها وظيفة مختلفة عن سواها حتى لتبدو فى موضعها لازمة، ولا تستطيع أختها أن تسد مكانها. قد نحاول إيجاد فروق بينها من خلال استخدام كلمة الثرى فى الأولى والثانية، وكلمة الأرض فى الثالثة؛ فإذا كانت الأولى أشاعت جواً خاصاً تمثل فى نشوة الثرى بما يزينه من زهر، وإذا كانت الثانية أيضاً أبدت حالة خاصة تمثلت فى بروز الثرى فتاة تتصدى للسحاب، فإن الثالثة نشرت جواً عاماً أخذت فيه الأرض تتصور بأشكال مختلفة إمتاعاً للناس كافة ودونما تخصيص. إن هذا التلون العام يتلاءم تماماً ودعوة الشاعر صاحبه إلى مشاركة جماعية فى تملي جمال تلك الأشكال، ثم إن مجى صورة الأرض بعد صورتى الثرى السابقتين عليها، ليؤكد أنها بعموميتها حورتها بصفتهما تشكيلين خاصين من تشكيلاتها.

لعل هذا الطابع العام لصورة الأرض فرض نفسه على الشاعر؛ فأسند الفعل «تصور» إلى «وجوه الأرض» بصيغة الجمع، لا إلى الأرض بصيغة المفرد كما فعل مع «الثرى». إن هذا قد يعنى أن الشاعر انتقل فى هذا المقطع إلى التركيز فى وصفه مظاهر الربيع على أساس أنه انعكاس لحياة كل الناس زمن الأمان الذى حققه بطل التغيير والإنقاذ. «فوجوه الأرض» التى تتصور بألوان من الجمال هى إحياء بوجوه الناس على شتى ألوانهم وأجناسهم فى حيوتها ونضارتها

الربيع ناتج فعل الشتاء، وأن الحياة الآمنة ناتج فعل المعتصم، وهو فى مكان آت من القصيدة يفصح عن غايته حين يعقد مقارنة بين سمة الربيع وخلق المعتصم؛ إذ يقول فى البيت الثانى والعشرين:

خلق أطل من الربيع كأنه

خلق الإمام وهدي المتيسر

لهذا، فإن الوصف الظاهرى لأشياء الربيع وتفاعلاتها الإيجابية هو مظهر شكلى لمعان حياتية أصبح الناس يعيشون أجواءها فى ظل السلام الذى وفره لهم جهد إمامهم (بظلمهم) وجهاده.

دعا الشاعر فى مقدمة مطلع الربيع هذا «صاحبين» له أن يريا الأرض كيف يتشكل جمالها. وتثيرنا فى الكلمة هذه أمور، منها: الطلب إليهما أن «يتقصيا نظريهما». فلو توقفنا بكلمة «نظريكما» عند حد المحسوس، لقلنا إن الشاعر أراد إجابة البصر. لكن المستقصى أهداف الشاعر قد تثيره تثنية النظر «نظريكما» هنا إلى أنها تثنية مؤلفة من البصر والبصيرة. فالأرض التى تتصور وجوها تخفى تصوراً مماثلاً ومحتملاً فى الحياة بعد أن تصبح هذه الحياة ربيعاً، ويصبح ناسها أشياء هذا الربيع. بل إن دعوته لصاحبين، يمكن أن يكونا متخيلين، للدليل حاجته للحس الجماعى أو التحول من التوقع على الذات إلى الانطلاق الأرحب والامتداد الأوسع عبر الآخرين^(٣٢)، إذ لا نظمثن الذات إلى حكمها الفردى على الأشياء، لذلك تطلب مساندة أحكام أخرى من أناس آخرين.

الإنسان فى مثل تلك الحالة بين مانع للثقة ومانع لها: فالأول يفتح على الآخرين فيأخذ ويعطى بألفة وتعاون. أما الثانى، فينأى بنفسه ويضع بينه وبين الآخرين حجاباً، وربما تعامل معهم بريية وعداوة. وجو الحياة العام يلعب دوراً حاسماً فى هذا النوع أو ذاك؛ فكلما كانت الحياة أكثر أمناً ازداد المتألفون وقل المتعادون، وكلما كانت قلقة كثر المتباغضون ونقص المتعاونون، وهكذا.

إن إقدام الشاعر على حفز غيره للمشاركة فى التمتع بجمال ما يرى للدليل، إذن، على أن الجو جو ألفة وتآزر. ثم إنه، من خلال نقل دهشته مما يشاهد إلى صاحبيه، يبدو

وتهللها. إنها وجوه يدل إشراقها على أن «الانقلاب» الذي شهدت هي ولادته قد بعث فيها حافزاً قويا للنشاط والاستبشار، حتى يدت همم أصحابها المندفعة في إقبالها على الحياة مشار إعجاب، بل استغراب، يعتري من يشاهد ويقارن. أليس هذا ما يمكن أن نفسر به دعوة الشاعر إلى تقصى النظر، والتبصر في الدافع المحرك لكل هذا الذي يجرى.

عبارة «يا صاحبي» في مطلع مقطع الربيع هذا تذكرنا باستخدام الشاعر الجاهلي مثل هذا الخطاب، كقول امرئ القيس في فاتحة معلقته «قفا نيك»؛ فهناك مجال اتفاق ومجال اختلاف بين الخطابين. أما الاتفاق ففي التوجه اللغوي وإيحائه الدلالي الذي يستلطن حاجة الإنسان الفرد إلى مجموع يخالطه. ومن هنا، حرص كل من الشعارين على مخاطبة اثنين لا واحد، لأن الاثنين يشكلان معه ثنائية، والعدد «ثلاثة» هو الحد الأدنى للجمع في العربية كما نعلم. أما الاختلاف، فيتمثل في المكان الذي وقف عليه كل منهما؛ فإذا كان امرؤ القيس - مثلاً - وقف على الأطلال، وقد كان ذلك سمة عصره، فإن أبا تمام وقف على الربيع الذي يمكن أن تعدّه، بالمقابل، سمة عصره الجديد^(٣٣)، وبين الوقفتين بون شاسع؛ لأن كلا منهما توحى بحياة تختلف وقد تتضاد مع الحياة الثانية.

فحياة الناس في العصر الجاهلي التي استوجبت الارتماح ألبت الإنسان في صراع دائم مع المكان العنيد طمعاً في تطويعه والتغلب عليه^(٣٤). لهذا، كان طبعياً أن يرى في الدهر عدواً قاسياً لا يرحم، أما حياة الناس في العصر العباسي وفي الفترة التي ألفت فيها هذه القصيدة فتبدو هائلة مستقرة، لذا، أصبحت بين أبي تمام والدهر مصالحة ومصافاة كما قد رأينا في بداية القصيدة.

كما لمسنا سابقاً أن الشاعر يتبع الخطاب العام بآخر يقرب معناه، وهذا ما فعله هنا حين أتبع حديثه عن «وجوه الأرض» بصور تشي بأبعاد نواياه. لقد أحدث تألفاً حيويًا أو تزواجا بين شيئين من أشياء الكون، هما: النهار المشمس / وزهر الربا، كي يحظى بولادة جديدة هي: الجو المقمر. إن هذا التألف الجديد يعيد على الخاطر ما كان طرحه من تألفات سابقة: كتألف الشتاء الذي أنتج مصيافاً حميداً وربيعاً مزهراً،

وكتألف المعتصم مع الحياة الذي أبدع جواً هائلاً رقت له خواشي الدهر، وغداً به ربيع الناس أزهر وأبهى. لكن ما يضيفه التألف الجديد نوع خاص يتم بين جو حار «النهار المشمس» وآخر ندى: «زهر الربا». أما الناتج فجو بينهما؛ لأن فيه جزءاً من الشمس هو الضياء وجزءاً من الندى هو النسيم العليل الرطب.

إنه المولود الذي يحمل بعضاً من صفات الأب وبعضاً آخر من صفات الأم، كما يحتفظ بخصوصية خاصة به أيضاً. بل إن عبارة «هو مقمر» التي جاءت صفة للجو الجديد تألف بعض حروفها من حروف تضمنتها عبارتا الصورتين المتألفتين. هذا وإن حرف «راء» يحتفظ بتفوقه على غيره من حروف العبارات الثلاث وحروف البيت كله. لعل هذا يعيدنا إلى ما كانت عليه الحال في بيت المطلع. يبدو أن ترديد كلمة «تري»، معنى وإيقاعاً، في هذا البيت والبيتين السابقين عليه، كان وراء هذا التفوق، وقد ساعد على ذلك أنه أول حروف كلمة «ربيع». وربما كان هذا هو السبب وراء حضور حرف الراء بشكل دائم وغالب أحياناً في كل بيت تال من أبيات هذا المقطع، لا أعنى حضوره رويًا للقصيدة، وإنما في ثنائها الأبيات.

يمكننا - بناء على ما انتهى إليه تفاعل النهار المشمس مع زهرة الربا - تفسير النهاية الرضية لأية بؤرة قلق في حياة الناس. لعل الفعل «شاب» في الصورة هو محورها الأساس؛ فهو يوحي باختلاط عنصر من عناصر «الربيع» لتخفيف حرارة عنصر آخر، وتحويله من مقلق إلى مسعد. وعلى هذا، فإن خلق السلام العام لمرحلة التغيير قد أصبح مطلب النفوس جميعاً، وغدت له قوة السحر في فض كل نزاع أو إطفاء نار كل سوء.

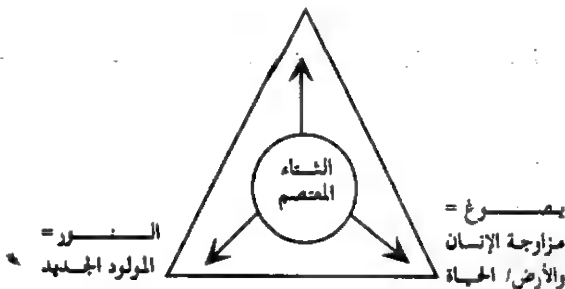
روح السلام غاية الإنسان فوق كل أرض، وعبر كل زمان. ومافتي الشاعر يوجد لها على هذه الحال مكاناً من قصيدته. لقد اختصر حاجات الإنسان - أي إنسان - في البيت الثالث عشر إلى حاجتين اثنتين هما: حاجة المعاش «دنيا معاش للورى»، وحاجة المتعة بالجمال: «حتى إذا جلى الربيع فإنما هي منظر». وهاتان الحاجتان - في الحقيقة - هما مدار أبيات القصيدة؛ فإذا كان الشتاء قد حقق الحاجة الأولى، فإن الربيع قد تحققت فيه الحاجة الثانية.

وهذه الأشياء الثلاثة هي التي أثارها الشاعر متلازمة في كل ما مر بنا من أبيات. فأولها «الشتاء» الذي «غرس بيده وكفه»، و «آسى البلاد بنفسه». وثانيها: الغرس بعد أن نما وأصبح «للثرى» «حلية»، وللإنسان «مصيفاً وربيعة». وثالثها: «الثرى» الذي تراقص طرباً لحليه أو الإنسان الذي «حمد» ناتج صيفه وسر بريعه، أو هي المطر، والصحور الذائب منه، والصحور التالي لهما الذي «يكاد من الغضارة يطر». وهذه جميعاً أشياء وأحوال تتعادل مع أساسيات ثلاثة متجدرة في خيال الشاعر تتحرك وتحرك كل الوسائل الشعرية في القصيدة، وهي: المعتصم - بطل الشاعر المتعادل مع الشتاء والمطر حزماً وعملاً وفداء، ثم الأمن والسلام اللذان وفرهما ذلك البطل لبلاده، وأخيراً الإنسان الذي تلقى نتاج تلك البطولة بسعادة وإقبال على الحياة.

لكن الأشياء الثلاثة في البيت شكلت صوراً تحمل ميزات فريدة لم تبرز في غيرها من الصور السابقة؛ فالصياغة التي تقوم بها بطون الأرض لظهورها هي - في الحقيقة - خلاصة كل عمل جاد ومستور، ولما لم يظهر من هذا العمل إلا نتاجه، فإن الناس قد لا يفكرون في الجهد المبذول في الخفاء لاكتمال ذلك الناتج. ها هنا تتجلى التوضيحية من أجل الآخرين، التي كان الشاعر قد أثارها في البيت الخامس، كما رأينا. الفعل «يصوغ»، رمزياً، يوحي بالحمل الذي نشأ بعد نزواج مشعر بين الإنسان والأرض أو الحياة، وكلمة «النور» توحي بالمولود المنتظر، أما عبارة «القلوب تنور» فرمز السعادة الإنسانية بالمولود الجديد.

ولما كانت القصيدة مبنية على أساس هذه الرموز، فإننا نجتمعها في المثلث التوضيحي التالي، الذي يؤلف الشتاء/ المعتصم البطولة التي أبدعت ذلك كله.

القلوب تنور = السعادة الإنسانية بالولادة الجديدة



تلبية الحاجتين - في النوع - تقود إلى نفاذ السلام إلى الروح، ونفى القلق والريبة عنها. كان الشاعر بارعاً حقاً حين ساوى بين الحاجتين؛ لأن الإنسان لا يمكنه أن يعيش بإحديهما، فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان. كما أن الجمال لا يمكن أن يكتفى به بديلاً عن الخبز. وعلى هذا، تغدو المقابلة بين كلمتي «معاش ومنظر» مقابلة بين عالمين كبيرين: أحدهما مادي، وثانيهما روحي. لكن كل واحد من هذين العالمين يحوى جزءاً من الآخر. فالمعاش الذي يحصله الإنسان بجهد وعرقه لا يخلو من متعة روحية يجسدها الطموح في صراعه بين الفشل والنجاح، كما أن المنظر الجميل لا يحس بجماله من فقد أسباب العيش. إن المقابلة بين المادة/ والروح مقابلة للتكامل المتوازن لا للتضاد أو التنافر، وهي مقابلة واسعة بالرغم من الإيجاز في الكلمات التي حملتها.

بدا أبو تمام في إيجازه هذا فيلسوفاً يستخدم الشعر لأداء معان فكرية عامة لا تنحصر في وقت ولا ترتبط ببقعة. وقد أتت كلماته في البيت مؤيدة لهذا التوجه الإنساني العام مثل كلمة «دنيا» و «الورى». لكن هذا التوجه العام لا يلغى اهتمامه بما يجري في مجتمعه، بل يؤكد هذا الاهتمام ويعمقه؛ لأن إنسان مجتمعه له حاجات هي حاجات للإنسان في كل زمان ومكان، وحين تتوافر له ينتشب بها ويحرص ألا تفلت منه. لهذا، وجدناه يستبشر بالانقلاب الذي جمل الحياة، ويملك دافعاً قوياً للتشبث به، كما أصبح موالياً لمن جلبه ونشره.

في كلمة «أضحت» من البيت الرابع عشر ضمير يعود على «الأرض» في الحادي عشر، وهذا يدل على ترابط البيتين وتجاوب معانيهما واتحادهما، لكن الضمير العائد هذا يوحي بأكثر من هذا الترابط المحدود؛ إنه يشير إلى اتحاد بين أبيات القصيدة كلها؛ فالبيت مؤلف من ثلاثة أشياء، هي:

- الأرض التي يعمل باطنها لظاهاها؛ «أضحت تصوغ بطونها لظهورها».

- والنور البارز الذي ينتجه ذلك العمل الخفي: «نور».

- والقلوب التي تبتهج لهذا النور وما يتضمنه من جمال وخير عميم: «تكاد له القلوب تنور».

لاحظنا فى أكثر من مكان أن أبا تمام ينتقل فى القصيدة من التعميم إلى التخصيص. وها هو هنا يتابع أسلوبه المفضل، فيقف فى البيتين الخامس عشر والسادس عشر عند زهرة من زهرات ذلك «النور»، ويضعها فى صورتين تحملان سمات اتحادهما بما مر من صور.

أما الصورة الأولى، فموزعة بين أشياء الطبيعة فى حدها الأول: «من كل زهرة ترقق بالندى»، وأشياء الإنسان فى حدها الثانى: «فكانها عين عليه تحدر». لقد اختلف فى رواية «عليه»، فرويت أيضاً: «عليك» و «إليه». لعل اختلاف الروايات جاء من الإشكال اللغوى: على من يعود الضمير؟ أعلى غائب أم على مخاطب؟

يعود الضمير - فيما أرى - على غائب حاضر فى الوقت نفسه؛ ذلك لأن الأساس الذى بنيت عليه الصورة هو الألفة أو التعاطف الإنسانى، فلا تدمع عين على إنسان إلا إذا ألفت أو تعاطفت معه، وفى هذا يستوى ضمير المخاطب وضمير الغائب؛ فإذا كان للمخاطب أصبح الحوار بين اثنين حول غائبة تلك حالتها مع أحدهما، وإذا كان للغائب غدا الحوار بين اثنين حول غائب وغائبة تلك حالتها معاً، وفى كلتا الحالتين يكون هذا الذى تكيه العين بالنسبة إليها غائباً جسداً، حاضراً روحاً. وقد يفضل ضمير الغائب لأنه يكثر جماعة الألفة والتعاطف، وهذا يتناسب مع توجه الشاعر فى القصيدة؛ لأن همه توسيع قاعدة المشاركة فى التألف ونبذ الخصام.

رواية الصورة بضمير الغائب «عليه» تجعل من الندى أليف الزهرة الذى تخشى أن يفارقها ويعتمد عنها؛ إنها تحضنه لكنها تكيه لأنها تعلم أنها ستفقدته قريباً.

ونعود إلى بعض مفردات الصورة للوقوف على سبب اختيارها دون سواها. لقد اختار كلمة «زهرة» بدلاً من كلمة «زهرة»، وهو اختيار موفق لأن «زهرة» اسم فاعل مؤنث يحوى الزهرة وينقل أيضاً تأثيرها فى قلوب الناس، وهذا فعل ذو وظيفة مزدوجة حرص الشاعر على إيجادها فى مجموعة من كلماته التى جمعت بين الشيء والإنسان فى أن. أما كلمة «ترقق»، فإن حروفها تمنح بتردها بين الراء

والقاف إيقاعاً يوحى بتردد قطرة الندى بين الثبات والسقوط، وهى أيضاً تتوازى معنى ووزناً مع كلمة «تحدر»، فكلتاها تجتمعان على تفعيلة واحدة «متفعلمان»، وكل واحدة منهما تشكل أساس المعنى فى صورتها: الترقق للندى فى الزهرة، والتحدر للدمع فى العين.

لعل صورة «الندى» الذى «ترقق» به «الزهرة» تستنفر من ذاكرتنا صورة «الندى» الذى «ادهنت به لم الشرى»؛ فكل من الصورتين مؤثرة فى موضعها لأنها تشيع جوا عاطفياً يؤلف بين محبين بالرغم من أن إحدى الصورتين للفرح وثانيتهما للحزن. ومن الفروق بين الصورتين أن «الندى» الذى تتزين به «لم الشرى» فى الأولى هو وسيلة غايتها جذب السحاب، بينما هو فى الثانية غاية تسمى «الزهرة» لأن تحتفظ به وتبكي خوفاً من فقدانه. وقد ينظر إلى الصورتين من منظور واحد فى حالة الفرح وحالة الحزن؛ ذلك أن الصورتين تحدثان عن طبيعة الألفة بين الأنثى والذكر؛ فهى جميلة فى الحالتين. فالرجل الذى تتزين المرأة لاستقباله هو من تبكى عليه لفراقه، وهى فى الاستقبال والبكاء تنطلق من مشاعر نبيلة.

أما الصورة الثانية، فصورة «الزهرة يحجبها الجميم» فى طرفها الأول، و«العذراء تبدو تارة وتخفى» فى طرفها الثانى. وهى صورة أخرى من اشتراك الجمال الطبيعى بالجمال الأنثى لإدخال المسرة إلى قلب الإنسان المتلقى لهما. لكن الجمال المتلقى هنا ليس جمالاً مادياً فقط، وإنما هو جمال فى الخلق والروح أيضاً كما سيتضح.

تختلف هذه الصورة عن الأولى فى أن طرفيها ليسا متساويين العناصر، فالأول يحوى اثنين هما الزهرة البادية والجميم الحجاب، أما الثانى فيحوى واحداً هو العذراء. لكن العذراء تبدو فى حالتين: حالة الظهور/ وحالة التخفى «تحفزا». قد يفترض أحد خلاف هذا فىرى هذا الطرف مؤلفاً من عنصرين أيضاً هما العذراء مقابل الزهرة/ والساتر الذى يخفيها - حتى مع عدم ذكره - مقابل الجميم. المخالفة مقبولة لكنها تقلل من قيمة الجميم فى الصورة لأنها تبرزه جماداً، والأفضل أن يشخص فيعطى فعل الرجل الغيور الذى

النفس فيها لا تطالع الجمال مطالعة مستمرة تبحث على الملل والرتابة، كما لا تحرم منه حرماناً دائماً يقود إلى اليأس والقنوط.

من الأساليب التي وجدنا الشاعر يتابعها المراوحة بين التعميم والتخصيص، كما هي الحال في البيتين السابع عشر والثامن عشر، إذ بدأهما باستحضار مشهد عام لحركة أشياء الريح، فوق أرض تمتد أمام النظر بتضاريسها المختلفة وقارنها بما يماثلها من عالم البشر. كان تماوج النبات في «وهجات» الأرض «ومجاذها» قد تملك خيال الشاعر وانفعاله وأثار لديه شبيهاً من واقع الناس في مجتمعه هو الرقص الجماعي المؤلف من «فشتين في خلع الريح تبخر» بحركات إيقاعية منظمة. عبارة «في خلع الريح» قاسم مشترك بين طرفي الصورة، وهي حقيقية في الأول، ومجازية توحى بالكون الثياب الموشاة في الثانية.

لعل كلمة «تبخر» تعيد الجو نفسه الذي أثارته كلمتا «تمرمر» و «بتكسر» في بيت المطلع حتى لتدفع متلقى القصيدة إلى أن يؤلف بين الجوين معاً ويقف متدغمًا بهما، بل مشدوداً من خلالهما إلى الجو البهيج الذي تتجاوب أصداؤه داخل أبيات القصيدة كلها على أساس من التكامل والتوحد.

الوهجات/ والنجاد ثنائية متضادة، تصلح للتعبير عن التنافر بين الأشياء والصراع بين الأحياء. لكن الشاعر نظر إلى طرفيها في الصورة على أنهما يؤلفان منظراً واحداً متصالحاً ومتآلفاً يذكر بجو الألفة الاجتماعية الذي تتسامى فيه العواطف وتنسجم الأرواح. إن الصورة، بهذا، تصدر عن رؤية عالية للمجتمع النموذج الذي تتحول فيه مشيرات التباغض إلى أسباب للصفاء والتكافل.

يسيطر على الشاعر مناخ هذا المجتمع المثالي فيستغرقه في صورة تفصيلية أخرى يقيمها على القاعدة نفسها التي تتماثل فيها أشياء من الطبيعة ونماذج من الإنسان. لقد جذب اهتمامه من ألوان الربيع لونا الصفرة والحمرة: «مصفرة محمرة»، فاستثارنا من خياله رايات حمير ورايات مضر في المعركة استشارة تشابه: «كأنها عصب تيمن في الوغا وتمضر».

يجب أن نظل له خصوصيته لدى زوجه. وإذا كان هذا جائزاً - وجوازه ممكن - فإن هذه الغيرة ولدت عند المرأة والرجل، على حد سواء، سلوك المحافظة.

لا جدال أن الحياء طبع في المرأة، لكن حالاته تتأثر بأخلاقيات المجتمع. ولا يمارى أحد في أن المجتمع العربي المسلم المحافظ الذي نشأ فيه الشاعر كانت له فاعلية إيجابية في تقوية هذا الطبع الجميل. وقد أدى هذا إلى إكساب المرأة صفة جمالية في شكلها وخلقها وسلوكها، وهو نفسه الذي جعل صورة «العذراء» وزادها تألقاً.

كان نجاح الشاعر في إحداث مشابهة بين «الزاهرة» و«العذراء» مبنياً على أساس أن كلا من العنصر الطبيعي والعنصر البشري يمثل قمة الجمال في جنسه. وإذا ما كنا قد فسرنا سابقاً الدافع النفسي وراء استخدامه كلمة «الزاهرة» بدلاً من الزهرة، فإننا الآن أكثر اطمئناناً على ذلك التفسير. فالشاعر مهتم بوقع العنصر الجمالي في نفوس متلقيه، فالزهرة ليست بذات قيمة إذا لم تحرك القلب وتحفز التوق البشري إلى متابعة بهائها. إنها في مثل هذه الحالة فقط تغدو «زاهرة» النفوس ومنعشتها، لأجل هذا كان «الجميم» حريصاً على أن تكون له وحده دون سواه. وأما العذراء، فإنها رمز الجمال الأنثوي البكر الخضر المصون الذي تصبح به فتنة الرجال، كما تسمى الرغبة في الفوز به مشار تنافس شديد بين فرسانهم.

وهكذا، تجتمع كلمة «الزاهرة» و «العذراء» على واحدة الإثارة واستحقاق الملاحظة، والتسابق لنيل الرضا والحيازة الخاصة. كانت كلمة «تبدو» التي تردت بين الأولى في الشطر الأول والثانية في الشطر الثاني قد أسست قاعداً للتوافق الإيقاعي الموازي للتوافق المعنوي بين العنصرين: الطبيعي والبشري.

والصورتان كلتاهما مبنيتان من ثنائية متضادة هي: ظهور الجمال/ واحتجابه، وهي الثنائية التي تؤدي إلى إلهاب الرغبة في متابعته، لأن الظهور يطفئ حرارة الشوق إلى الرؤية، لكن الاحتجاب يبعث لهيب شوق جديد. وهكذا، تحيا النفس في حالة من التردد بين الظلمة والارتواء. بل إن هذه الحالة نفسها هي التي توظف في النفس رغبة الحياة، لأن

هم مشترك. وقد كان الباحثى لجأ إلى مثل هذا الإيحاء حين جعل من سمات القيادة الناجحة تأهيل القائد نفسه أن يكون محط ثقتهم معاً (٣٥).

صورة أبى تمام توحى ببعد توحيدى عميق، إذ تجعل كلمتى (مصفرة) و (محمرة) حالتين لكلمة واحدة هى «زاهرة»، فلو قابلنا هذا بما يماثله من الصورة لأمكننا القول: إن المماثلة نستند إلى أن حمير ومضر فرعان مزهران توحدهما نبتة واحدة وجذر واحد، وأن «التيمن» و «التمضر» فى الوغا حالتان لخصوصية كل منهما، ولكنها خصوصية لا تمنع اتحاد الأفعال المختلفة على هدف واحد، أو ضم الأجزاء المتعددة داخل شرنقة واحدة.

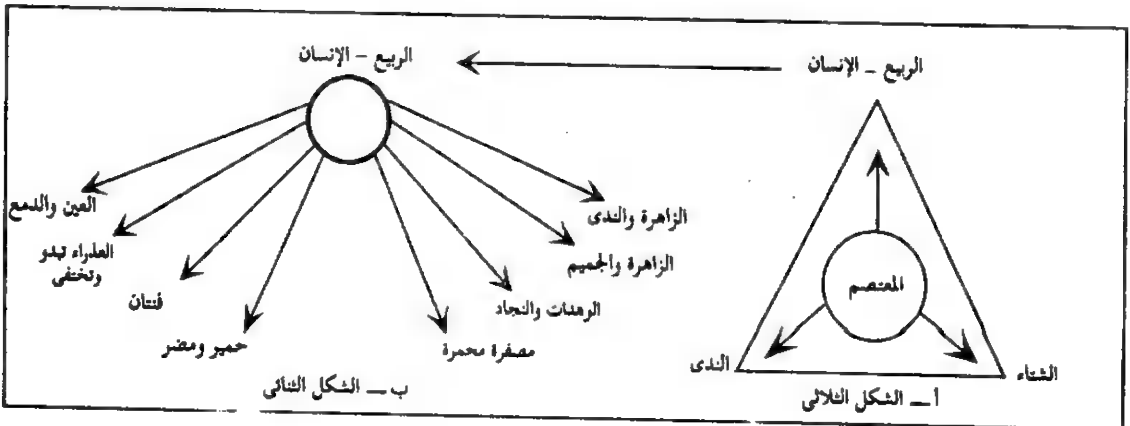
من الملاحظ أن الشاعر، فى الصور الأربع التى استغرقها «الزاهرة»، شغل بينائها بناءً ثنائياً تألفياً، سواء أكان أساس الثنائيات تماثلاً أم تخالفاً أم تضاداً. وإذا رجعنا إلى ما قلناه فى البناء الثلاثى المؤلف من تزواج عنصرين لولادة ثالث هو الناتج، فإننا نراه هنا يسقط عنصرى المزوجة، ويركز على الناتج الذى يراه مجسداً فى تألف الثنائيات على ما وضعنا. قد يكون هذا واضح الصحة إذا تذكرنا أن الزاهرة جزء من الربيع، وأن (الربيع / الإنسان) كان ناتج مزوجة بين عنصرين.

تألف الثنائيات، إذن، هو تأكيد تألف الناتج/ المولود، وليس إيجاد ناتج جديد. بناءً على هذا، يمكننا التعامل مع البناء الثنائى فى مقطع الربيع على أساس أنه نتاج ما انتهى إليه البناء الثلاثى، وليس بناءً موازياً أو مخالفاً له، كما قد يوضح الرسمان التاليان:

إذا كانت الصورة السابقة نظرت إلى حركة تموج النبات فى مكانين (الوهاد والنجاد)، وقسمت الراقصين بالمقابل إلى «فشتين»، فإن بناء الصورة هنا لا يوحى بهذا التصنيف، وإنما يوحى باختلاط هذين اللونين وتوزيعهما متداخلين على رقعة أرضية هى امتداد مكان الربيع فى الطبيعة، ووسع ساحة المعركة لدى الإنسان. وهذا التفريق بين بنية الصورتين مهم جداً فى سبيل تحقيق الغاية الشعرية؛ لأن الانقسام إلى فشتين فى الأولى محكوم بجو المرح واللهو. فالانقسام تحكمه، إذن، غاية جمالية تمنع التنافر والتفرد، ولهذا لم يحدد الشاعر فى هذه الصورة هوية كل فئة، فكل فئة مؤلفة تآلفاً عشوائياً، لأن الهدف هو المشاركة والمتعة لا غير.

أما الصورة الثانية، فقد حددت هوية الأفراد وحصرتهم فى «حمير» و «مضر». ولما كان هذان الجذران معروفين بالخصام الدائم، فإن أى تقسيم لهما هو تكريس للنزاع والأحقاد. لهذا، عمد الشاعر فى هذه الصورة إلى نشر أعلامهما مختلطة للدلالة على نبذ الخلاف والانخراط معاً فى المجتمع المثالى الجديد. وهو مجتمع - كما رأيناه فى مواطن سابقة - مبنى على المحبة والمساندة. من أجل هذا، كانت ساحة الوغا لحمير ومضر مكان مناصرة لا مكان منافرة. ومن أجل هذا أيضاً عهد الشاعر إلى اختيار كلمة «عصب» لتقابل كلمة «فشتين» فى الصورة السابقة. وعصب توحى هنا بجماعات يختلط بعضها فى بعض دونما ترتيب مرسوم أو مقصود.

يبدو أن امتزاج عصب من حمير بأخرى من مضر كان إيحاء بصفاء المجتمع والتقاء أفرادهم جميعاً على إزاحة



إن «الدر» الذى «يشقق قبل ثم يزغفر» تحول من حال طبيعية إلى أخرى صناعية، لكنه فى الأولى مصدر ثابت وواحدى الجمال فى اللون وفى الشكل، أما فى حالته الثانية، فمجال للتحول إلى حالات متعددة من الجمال؛ سواء أكان هذا التحول فى لونه أم فى شكله أم فيهما معاً. المتحكم فى حالات التحول تلك هو الإنسان الصانع، فحسب مواهبه وقدراته تصاغ أشكال الجمال وتنوعها. لكن الصانع بحاجة إلى بيئة صالحة لإبراز مواهبه وقدراته تلك، فكلما كانت البيئة آمنة، وكلما كان ناسها متأكفين، كان مجالها مهيأ للعمل الناجح والإنتاج المتقن. إن هذا هو ما توحى به صورة الشاعر هنا، بخاصة حين نقرنها بالصورة السابقة التى أبرزت بيئة ذلك العصر ممهدة للإبداع بعد أن نهيا لها الجو الآمن.

وإذا أجلنا النظر فى صيغة البناء للمجهول التى وردت عليها صياغة الفعلين: «يشقق» و«يزغفر» فى الصورة، أدركنا تحول الحركة من الخصوص إلى العموم، ومن محدودية المكان إلى اتساعه وامتداده، فالحركة التى بدأت من نقطة كبرت وانطلقت فى عالم مترامى الأطراف. وغدت صياغة الدر إحياء بتحويلات كثيرة كانت تتم فى أشياء وأحوال أخرى حتى غدا ناس ذلك العصر سعداء باكتشافاتهم وإبداعاتهم؛ لأنهم كانوا يحققون بها انتصارات عزيزة طالما حرموا من تحقيقها وهم بعيدون عن هذا الجو الآمن الذى يعيشون فيه.

ثم إن الصورة الثانية التى رسمت تأثير لون الزهرة الساطع فى محيط الهواء حولها - «أو ساطع فى حمرة فكأن ما يدنو إليه من الهواء معصفراً» - لتوحى بإمكان تحريك الإبداع الفردى لطاقات المجموع الخلاقة. إن هذا يسترجع فى أذهاننا إبداعات الشتاء والمعتصم التى حركت الكون والإنسان نحو الأجل والأمن.

لما كان البيت الواحد والعشرون هو آخر بيت فى مقطع الربيع، وهو المؤدى إلى مقطع «الخلاقة»، فإن الشاعر قد أوحى فيه بمواقف تنفذ إلى المقطعين. لقد انطلق من حقيقة أن الكون والطبيعة وكل ما يتم فيهما من «صنع» الله ومن «بدائع لطفه» بعباده. كأنه هنا يقتبس مضمون بعض

نلاحظ أن ثنائيات من الطبيعة والإنسان توازنت فى الشكل الثنائى على مبدأ «المشابهة»، لكن ثنائيات فى البيتين التاسع عشر والعشرين تشكل على مبدأ آخر هو مبدأ «التحول».

إن انتشاء الشاعر فى الإقبال على الحياة الآمنة، واستغراقه كل مبهج فيها، صنما لديه قوة جاذبة جامعة لكل جميل متناغم، حتى لقد غدا كل شئ فى خياله يتواءم مع شئ آخر أو يتحول إليه. فجمال الألوان وانسجامها فى الطبيعة أثارا لديه جمال أشياء الناس وانسجام ألوانها. وهو، هنا وهناك، يركز على حالتين أخريين أثارهما فى السابق؛ هما تنامي الجمال وتحوله من حالة إلى أخرى.

فالنبت الذى بدأ غصناً أخضر ثم تولد منه زهر أصفر يستنهض من الخيال صورة الدر الذى يتحول من لون إلى لون، وكذلك الوردة الحمراء بل الساطعة الحمرة تشكل من الهواء المحيط بها حالة صفراء كلون العصفير «معصفراً»، بعد أن تتفاعل معه، وتحوّل لونه إلى لون من جنس لونها.

إننا، حين نتوخى الدقة فى تحديد بعض الألوان المذكورة، قد نختلف على بعض الكلمات. فالتبريزى جعل «الفاقع» من صفات الأصفر، لكن المعجم ينص على أن «كل ناصع اللون فاقع من بياض وغيره»^(٣٦). وقد يذهب بعضنا - بناء على هذا - إلى أن يجعل كلمة «فاقع» فى البيت خاصة باللون الأبيض كى تتناسب مع لون «الدر». رحسماً لهذا الخلاف المحتمل، نستحضر القاعدة النقدية المعروفة التى ترى أن غاية الشعر ليست نقل الأشياء وصفاتها وألوانها نقلاً حقيقياً، وإنما الانفعال بها؛ فالشعر ليس محاكاة لظاهر الأشياء وإنما نقل انعكاسها فى النفوس والعقول. وتأسيساً على هذه القاعدة، نرى تحول الألوان مجالاً للتفكير فى إرادة الإنسان الخلاقة التى تتلعب بالأشياء بعد أن تمتلكها. إن السيطرة الكاملة على أحوال الحياة وموجوداتها حلم أزلّى نشأ مع الإنسان منذ بداية وجوده، وكلما كان يتوصل إلى اكتشاف ما، كان يعتقد أنه يسجل انتصاراً جديداً فى مجال تلك السيطرة.

أيضاً من لطف الله بعباده. ولتأكيد هذا المعنى لم يحدث أبو تمام المشابهة بين الربيع / والإمام في شكلهما أو منظرهما، وإنما في خلق كل منهما. والخلق صفة تشكلت في محيط، وهي منصرفة إلى التأثير في محيط أيضاً. لذا، كان الخلق وسيبقى الصلة المثلى بين الفرد والمجموع. إنه أساس السلوك الصادر من الفرد لسعادة الجماعة أو شقاؤها. وهو، هنا، في الربيع والمعتصم، هيئ لسعادة الإنسان وحسرتة.

أما الفعل «أطل» المستعار للربيع، فيوحي بمعان تساند اختيار «الخلق» للمعتصم / الإمام. إنه يعيدنا إلى بعض الأفعال السابقة؛ مثل «رق» في «رقت حواشي الدهر»، و «نزل» في «نزلت مقدمة المصيف»، و «أضحى» في «أضحت تصوغ بطونها لظهورها»، و «غدا» في «حتى غدت وهادها وتجادها». فهذا الفعل «أطل»، مثله مثل غيره من تلك الأفعال، لا يوحي بحدوث فعل أنجز وانتهى في الماضي، ولكنه يوحي بإطالة بدأت في الماضي وما زالت؛ فهو ذو أثر ممتد من الماضي إلى الحاضر بل إلى المستقبل أيضاً، وعبقريته أنه يجمع بين هذه الأزمان الثلاثة في لحظة زمنية واحدة مثيرة. بل إن صياغة «أطل» في موضعها لتشعر بأن الناس كانوا - وهم يعانون أوضاعاً متناقضة - يترقبون حلوله فيهم بصبر نافذ، حتى إذا «أطل»، عليهم تهلت وجوههم بشراً لمقدمه.

تظالنا في جانب خلق المعتصم من الصورة ثلاث كلمات مختارة بعناية؛ هي «الإمام» و «هديه» و «المتيسر»؛ «كأنه خلق الإمام وهديه المتيسر». أما الكلمتان الأوليان - «الإمام وهديه» - فقد وردتا متلازمتين في أكثر من آية قرآنية. قال الله تعالى مثلاً: «وجعلناهم أئمة يهدون بأمرنا»^(٤١). فوظيفة الإمام «هداية» الناس إلى فعل الخير الذي أوحى إليه فعله؛ أي أن وظيفته هذه هي من «بدائع لطف» الله بعباده التي توقفنا عند مفزاها. وبهذه الوظيفة التي غدت للمعتصم / الإمام خلقاً، يلتقي مع الربيع على غاية واحدة؛ هي توفير البهجة والقناعة إلى نفوس الناس و«هدايتهم» إلى توفيرهما.

ويبدو أن أبا تمام قد تكامل بينه هذا - وهو مطلع مقطع الخلافة - على الإحياء بأفكار العباسيين السياسية والدينية. جاء في تاريخ الإسلام السياسي:

آيات كريمة كقوله تعالى: «ألم تروا أن الله سخر لكم ما في السموات وما في الأرض، وأسبغ عليكم نعمه ظاهرة وباطنة»^(٣٧). ثم ربط «تحول» النبات من الخضرة إلى الصفرة بدائع لطف الله، وفي ذلك إيهام بأن هذا التحول قد سخر نعمة للناس، وهذه النعمة لها طعم مختلف في كل حال من الحالتين؛ فحالها مع خضرة النبات انفتاح الحاضر على جمال الربيع، واستشراف للمستقبل وقت التحول إلى الصفرة. وحالها مع الصفرة نهضة النفوس للفرح مع جنى الثمر والتقاط ناتج الجهد والعرق. لقد اختصر الشاعر الزمن بالبنية اللغوية التي جمعت اللونين متزامنين، فكان في هذا الاختصار تكثيف للمشاعر الإنسانية وما يتعلق بها من غنى عاطفي؛ لأن النفوس تسر بكل منهما مسرة خاصة ومختلفة.

لعل عبارة «بدائع لطفه» تركيب تؤلفه مجموعة من الآيات. فالبديع من مثل قوله تعالى «يديع السموات والأرض، وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون»^(٣٨). ولطفه من مثل قوله: «اللله لطيف بعباده، يرزق من يشاء وهو القوى العزيز»^(٣٩). «فلطف» الله بالعباد، إذن، هو الذي «أبدع» جمالاً ورزقاً ممثلين، باخضرار النبات، وتحوله إلى الصفرة. وحين استوحى أبو تمام هذا المعنى، فإنه أوحى بضرورة المحافظة على مشيئة الله هذه، وأن تكون الغاية الفضلى من كل عمل منسجمة مع «بدائع لطفه» تعالى. كأن في هذا تأكيداً بعمل المعتصم البطولي، وتأكيداً بأنه عمل مؤسس على هذه المشيئة الإلهية.

إن لهذا المعنى بعداً دينياً وسياسياً؛ لأنه يوحي بتسوية المبدأ الذي طرحه أبو جعفر المنصور أساساً لحكم العباسيين، حين قال: «إنما أنا سلطان الله في أرضه»^(٤٠).

١/٣

حمل الشاعر هذا البعد ودلف إلى مقطع الخلافة، فعقد في البيت الثاني والعشرين مشابهة بين الربيع / والإمام - المعتصم: «خلق أطل من الربيع كأنه خلق الإمام». والمشابهة توحي بأنه إذا كان الربيع - كما قدم سابقاً - قد أوجده لطف الله بعباده، فإن اختيار المعتصم إماماً للناس هو

وجعل الخلافة «محجر» تلك العين. لكن موقع «الهدى» هنا وهناك، مختلف؛ فحين وصف الخليفة بأنه «عين الهدى» نظر إلى الهدى على أنه ممنوح للخليفة، ولكن حين قال: إن «هديه متيسر» نظر إلى الخليفة على أنه مانح للهداية. وعلى ذلك يصبح الخليفة واسطة بين مصدر الهداية - (الله)، والناس الذين يتلقونها؛ فهو ممنوحها ومانحها في آن. ولا يخفى أن الغاية من وراء هذا هي تأكيد الوظيفة الدينية الدنيوية التي كان الخليفة العباسي يؤمن أنها منوطة به.

لكن الشاعر - مع هذا - نظر إلى الوظيفة المزوجة للخليفة من باب الغاية / والوسيلة حين وازن بين العين / ومحجرها في الصورة المرسومة. فكون الخلافة محجراً «لعين الهدى» يعنى أن الوظيفة الدنيوية وسيلة لتحقيق الغاية الدينية «فبعين الهدى» وحدها يتوصل إلى إنارة كل «حادث مظلم». إن هذا لم يقلل من شأن الخليفة العباسي بل - على العكس تماماً - منحه شرعية في القول والفعل حتى لو كان مخطئاً فيهما. لعل هذا ما حدا بأحد الباحثين إلى أن يبدى دهشته من القداسة التي أسبغها العباسيون على كل ما يصدر عنهم. قال:

«أقام العباسيون خلافتهم على أنهم أحق الناس بإرث الرسول، ومضوا يحيطون أنفسهم بهالة كسيرة من التقديس (...) ونعجب أن نرى الفقهاء والأتقياء الذين كانوا يعارضون بنى أمية ويعدونهم دنبيين ظالمين ينصاعون انصياعاً أعمى للعباسيين، ويعدونهم رؤساء شرعيين للأمة من الناحيتين: الزمنية والروحية» (٤٣).

لعل هذا الذي ادعاه العباسيون لأنفسهم كان من الدهاء السياسي بمكان حتى استطاعوا به أن يستميلوا «الفقهاء والأتقياء»، وكذلك الشعراء وكل من كان له تأثير في المجتمع الإسلامي آنذاك.

وربما كانت المماثلة التي عقدها أبو تمام في البيت الثالث والعشرين بين الإمام / والربيع تؤلف دليلاً إضافياً على استجابته لتلك الاستمالة. إذا قرأنا هذا البيت قراءة تربطه بالبيت الذي قبله، فإننا نحكم على أن الشاعر انتقل من إطار الممرم إلى رحابة التخصص والتفصيل. لذا، لا بد من

«كذلك نجد الخليفة يتلقب بلقب «إمام» توكيداً للمعنى الديني في خلافة العباسيين، أى أنهم أصبحوا أئمة الناس بعد أن كان هذا اللقب يطلق في عهد الخلفاء الراشدين والأمويين على من يؤم الناس في الصلاة. على حين كان الشيعة يطلقونه على أفراد البيت العلوي الذين كانوا يعتقدون أنهم أحق بالخلافة من سواهم. وبعد أن صارت الخلافة العباسية تستند إلى نظرية التفويض الإلهي، قرب الخلفاء إليهم العلماء ورجال الدين لينشروا بين الناس هذه النظرية التي أصبح لها شأن في الحياة السياسية في الدولة العباسية» (٤٢).

الظاهر أن العباسيين أحبوا أن يؤكد مادحهم، بخاصة الشعراء، هذه النظرية أيضاً؛ لأنهم أرادوا تثبيت قيادتهم الدينية بتأكيد إسناد «الإمامة» لهم دون خصومهم آل البيت العلوي. بهذا، يصبح إطلاق أبي تمام لقب «إمام» على خليفته المعتصم صدق تلك الرغبة العامة عند العباسيين.

أما كلمة «المتيسر» التي حددت سمة «هداية» هذا الإمام، ففرضت نفسها هنا لتمنح هذه الهداية خصوصية مرغوبة. إن «الإمام» لا يسوق الناس إلى الهداية بالعصا، ولكنه يعيشها في نفوسهم بيسر. لقد كانت «القدوة» أسلوب المعتصم / الإمام المفضل الذي يسر للناس الحافز إلى العمل والإنتاج. لذا، استغرقها الشاعر فيما مر من أبيات ورسم لها صوراً وأبعاداً حتى غدا المعتصم من خلالها نموذجاً في التفاني من أجل إسعاد الجماعة التي هو إمامها.

إن اكتفاء الشاعر بلقب «الإمام»، وتكرار اللقب في بيتين متتاليين (٢٢، ٢٣) صفة للمعتصم دون ذكر اسمه، ليدل - بجلاء - على أن فعله هذا جاء تشبيهاً لادعاء العباسيين بأنهم أحق بالإمامة من غيرهم. ولا ندري إذا ما كان قد فعل ذلك انطلاقاً من عقيدة يؤمن بها، أو تحقيقاً لرغبة ممدوحه الذي أراد أن تذاق وأن ترسخ في عقول الناس وعواطفهم.

أما كلمة «هدية» التي قرنها في البيت الثاني والعشرين بـ «الإمام»، فقد عاد إليها في البيت الخامس والعشرين؛ إذ وصف الخليفة بأنه «عين الهدى» «حين يظلم حادث»

الأولى قوله تعالى: «الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات» (٤٤).

الثانية قوله تعالى: «كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور» (٤٥).

إن الآيتين لتذكرانا بوظيفة الإمام كما جلاها الشاعر في بيت سابق، وربطها بمشيئة الله حين جعل الإمام «عين الهدى» التي بها يبدد «ظلمة الأحداث» في زمانه. ولعل هذا هو الدافع وراء ذكره «الأرض» محطتنا الثالثة: فالأرض التي أصبح لها من «عدل الإمام وجوده» ومن «النبات الغض» «سرج تزه» هي مكان الأحداث والتجارب، تستقبل الأفعال وتمكس نتائج هذه الأفعال. جوها مع الشر ظلام ومع الخير نور. ولما التقى فوقها نبات الربيع الغض مع عدل الإمام وجوده أزهرت سرجها ضياء وبهاء، بل فرحاً ورخاء ليكون في ذلك تكامل «خلق» الربيع و«خلق» الإمام.

لكن أبا تمام أعطى خلق الإمام وفعله فضلاً زائداً من خلال المقابلة بين الزوال والبقاء. وهي مقابلة بين زمنين: أحدهما محدد هو متعة الناس بالرياض مادامت مزهرة، ودوام إزهارها يظل - مهما طال - مقيداً بوقت ينتهي عنده ثم ينسى. وثانيهما تمتد البقاء هو فعل الإمام الذي يذكره الأئمة من بعده اقتداء به، كما يذكره الناس بوصفه النموذج الذي يأملون بقاءه فيهم، أو يسمعون لأن يكون فيهم إذا ما افتقدوه.

من الصياغات المثيرة هنا استغلاله كلمة «الرياض» وتأليف كلمة تجانسها هي فعل «يروض» الذي يتعد عنها في المعنى. فالترويض معناه التذليل والتطويع أو التحول من وضع إلى وضع مخالف. وحين نفى «ترويض» فعل الإمام، فإنه نفى إمكان تحويله إلى حال أخرى مخالفة. كأنه بهذا أوحى بأن وظيفة الإمام الدينية التي حققها المعتصم تنأى على الزوال أو التغيير، لأنها ترتد إلى قيم مبدئية ثابتة على الأيام.

كان الشاعر - على المستوى اللغوي - يلجأ غالباً إلى تفعيل الاسم أي نقله من الصفة إلى الفعل. هكذا فعل في

التوقف في البيت عند ثلاث محطات مهمة: أولاً: «مماثلة وعدل الإمام وجوده» و«النبات الغض من الربيع». وثانيتهما: صورة «سرج تزه» التي آلت المماثلة السابقة إليها، وثالثتها: الأرض التي انعكس عليها آثار ذلك كله.

كان الشاعر ذكياً حين اختار صفتي «العدل» و«الجود» من الإمام، ذلك لأنهما صفتان تليان من الإنسان حاجتيه الأساسيتين: الحاجة الروحية التي تجد طعامها في المساواة في الحقوق والواجبات (العدل)، والحاجة المادية التي تطمئن حين تعلم أن القوت مضمون. كما كان ذكياً أيضاً حين اختار من الربيع «النبات الغض» لأن في هذا النبات الغض تلبية للحاجتين السابقتين أيضاً: الروحية في الجمال الربيعي الأخضر المنعش للنفس والباعث على التفاؤل والأمل، والمادية فيما يؤول إليه هذا النبات من حب وثمر يرقب الإنسان قطعهما استمراراً لعيشه وحياته. وقد سبقت معالجة بيت هو الثالث عشر من هذه القصيدة بما يوحى بهذا المضمون.

أما صورة «السرج التي تزه»، ففتتح أسامنا باباً لاستخدام الشاعر ثنائية النور والظلام. علينا أن نقرأ هذه الصورة من خلال ربطها بصورة سبقت في البيت الرابع عشر، وهي صياغة الأرض «نوراً تكاد له القلوب تنور». فالغاية من الصورتين واحدة، هي إضاءة دواخل الناس وطردها ما كان عالقاً فيها من ظلام الأيام. لكن الملفت في تركيب الصورتين أن النبات (النور) أخذ فعل تنوير النور، بينما أخذ النور «السراج» فعل تزهير الزهر: «سرج تزه»، وهذا يعني أن الدلالات بين النبات والنور تتبادل وتتحد في خيال الشاعر ووجدانه، ويضبح كل طرف قادراً على أن يحل في مكان الآخر، ذلك لأنهما معاً يحققان غاية أساسية واحدة هي إنارة الدروب المظلمة أمام الناس بكل ما تحمله كلمتا الإنارة والظلمة من معان.

مقابلة النور / والظلام، إذن، ثنائية متضادة خدمت هدف الشاعر وأوصلته إلى النجاح الفني، لكنه أفاد - لتحقيق غايته - من المقابلة المتكررة في القرآن الكريم بين هذين العنصرين حتى أصبحا رمزين دينيين لثنائيتين أخريين، هما: الهداية والضلال أو الإيمان / والكفر. سأورد من تلك الآيات الكثيرة التي جمعت بينهما اثنتين هما:

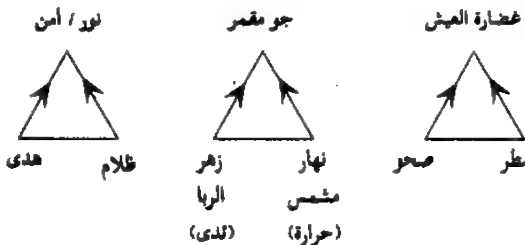
منه إلى جهتين: أولاهما نور الهداية الإلهية يقتبس منه ضياءه، وثانيتهما شعبه ينير لهم بذلك الضياء كل حادث جلب الظلمة إلى حياتهم. لكن صورة الخلافة في البيت السادس والعشرين: «كثرت به حركاتها» صورة استعارية دينامية توحى بعمل دائب وجهاد متواصل بغية القضاء على مصادر القلق وتوفير الأمن واستقامة الحال في كل شؤونها. وبعد نجاح المهمة غدت الخلافة ساكنة «كأنها تتفكر». فالحركة الكثيرة أدت إلى سكون ساكنة. لكن الشاعر باختباره عبارة «ولقد ترى من فترة، وكأنها تتفكر» صور وقت السكون للخلافة بأنه الوقت الذي يمنحها فسحة زمنية لتفكر وتخطط، كي يفتح الناس على أعمال كثيرة الإنتاج وواسعة النفع وعميقة الأثر. فمع الأمان تنبثق الآمال العريضة، وتنطلق الطاقات المبدعة في مجالات الحياة المختلفة.

هذا هو الذي يجعل حياة الناس ربيعاً دائماً الإزهار، أو هو التحول الذي رأينا الشاعر يستغل أثره في تغيير الأشياء والنفوس إلى الأجل والأفنع، ويرسم له صوراً تمكنه في العقل والوجدان. سأكتفي برسم ثلاث صور تمثل فاعلية التحول في كل مقطع من مقاطع القصيدة، ويكون الشتاء / والربيع / والخلافة خلفيات لهذه الصور:

الأولى من البيت الخامس، حيث تحول المطر إلى صحو، والصحو إلى صحو في النفوس أو غضارة في العيش.

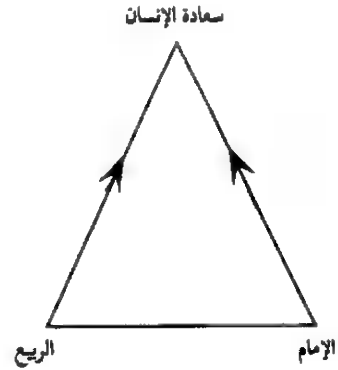
الثانية من البيت الثاني عشر، حيث كان زهر الربا يلامس حرارة النهار المشمس فيحوّله إلى جو مقمر مضئ لكنه ندى.

الثالثة من البيت الخامس والعشرين حيث كان الخليفة «عين الهدى» ينير كل «حادث مظلم» كما يتضح ذلك في المثلثات التالية التي تجسد تلك التحولات وتوضحها.



«يروض» هنا، وهكذا فعل من قبل في كلمات أخرى مثل «تنور» و «تيمن» و «تمضر». قد يكون في هذا النقل مواءمة أو مخالفة بين الكلمتين، لكن الغاية الفنية تتحقق من خلال تحريك الأشياء الساكنة لبعث الحياة في الشعر.

في الأبيات الثلاثة التي كانت فاتحة مطلع الربيع حافظ الشاعر على المواءمة بين الإمام والربيع لغاية عليا هي سعادة الإنسان. وفي هذا متابعة للشكل الثلاثي الذي رأيناه يتحقق سابقاً في مجالات أخرى لها الغاية نفسها.



٣/ب

لكننا، منذ البيت السادس والعشرين، نواجه شكلاً جديداً يمكن أن نعهده أحادياً؛ حيث بدا فيه الخليفة / الملك قطب كل حركة وسكنة. وقد أضفت لقب «ملك» إلى الخليفة؛ لأن الشاعر وصفه به في البيت الواحد والثلاثين. وبهذا اللقب تستوى ثلاثة ألقاب أطلقها الشاعر على ممدوحه؛ وهي بالترتيب: «الإمام»، «الخليفة»، «الملك». كأن هذا الترتيب يوحي بأن لقب الخليفة يجمع بين الإمامة والملك. وربما كانت عبارة أبي جعفر المنصور: «أنا سلطان الله في أرضه» أو محتواها وراء إطلاق الشاعر هذه الألقاب وترتيبها. وإذا تذكرنا الغاية المستوحاة من ذكره «الأرض» في أبيات سابقة، اقترينا من الاعتقاد بأنه كان متفعلاً بتلك المقولة وهو يؤلف معاني البطولة ويجسمها صوراً تتحرك في ثنايا قصيدته.

أشرنا في البيت الخامس والعشرين إلى أن الخلافة كانت في نظر الشاعر وسيلة لغاية، فهي مكان ينظر الخليفة

٣/حـ

زمن علم الشاعر هذا مقترن بزمن آخر تضمنته عبارة أخرى هي: «مذ خليت تشخير». وهذه عبارة تحمل صورة توحى بأبعد من زمن حدوثها؛ ذلك لأن الحرية منحت للخلافة مجازاً بعد تجارب من الإكراه لم تنجح. وهذه التجارب تعرف أنها انتهت بصورة التشخير، لكننا غير قادرين على تحديد بداياتها التي قد تكون ممتدة في الماضي. وعلى أية حال، فإن الصورة توحى لنا بحسن التحول من الإكراه إلى التشخير. ولقد توج هذا التحول - كما نعلم - باختيار الألفاء والأقندر، كما جر خلفه - بعد ذلك - تحولات أخرى ماثلة تضمنتها ثلاث صور في البيت هي: صورة الزمان: «سكن الزمان»، وصورة اليد: «فلا يد مذمومة»، وصورة السوام: «ولا سوام يذعر».

أما صورة «الزمان» الذي «سكن»، فتقف مقابل صورة حركة الخلافة: «كشرت به حركاتها»، لكن هذا السكون نولد من تلك الحركة، أو هو الحالة التي تحولت إليها تلك الحركات الكثيرة. إننا، ونحن نتلقى صورة (السكون والحركة)، نستذكر صورة سابقة هي قول الشاعر «مطر يذوب الصحو منه»، فهذه من تلك، بل يصدق على الثانية وصف الأولى، فهما معاً «غيثان» يغيثان الناس ويعينانهم على الحياة في عيشة راضية. ثم إن صورة سكون الزمان تعيد إلينا - على مستوى التشكيل الفني - أصداء صورة «حواشي الدهر» التي «رقت» في افتتاح القصيدة. ومن قراءة الصورتين معاً، نصبح أكثر وعياً بمشاعر التصالح نحو الدهر كما بدت في بيت المطلع، بل ربما أصبحنا أكثر تفهماً لموقف الشاعر الذي خالف فيه من نظروا إلى الدهر نظرات مخيفة.

وأما صورة اليد هنا، فنذكرنا بصورة «يد الشتاء» في البيت الثاني من القصيدة. ويد الشتاء - كما قلنا في تحليلها - رمز للعمل المثمر الذي جسده الشتاء وحققه المعتصم، لذا يصبح من المنطق أن يؤول ذلك العمل بنتائجه «الحميدة» إلى قطع كل يد مذمومة حتى تتحول الحياة من العبث إلى الاستقرار.

فكل تحول اقتضى حركة تفاعل بين قطبين في القاعدة أدى إلى تكوين جديد أو ولادة جديدة هي الغاية العليا في القمة. إن هذا هو الجو الأخاذ الذي يختلط فيه جمال الأرض بجمال الحياة كى يعجبه الجمالان إلى إمتاع الناس وبث روح التألف والمشاركة المثمرة؛ فلا عداوة تعكر الصفو، وإنما حب وتعاطف وتسام. وهكذا، كان الشاعر ينظر للحياة الممهدة عندما جعل وهاد الأرض ونجاشها فئتين من البشر متآلفتين، أو حينما تخيل اختلاط ألوان الزهر شاربات لمضر وحمير وهي تتآزر موحدة الجميع في حرب تعلق مصيرهم معاً بها، أو حين تصور الجميم فارساً حانياً على أنثاه، والندى دمعاً يذرفه حبيب يفارق حبيبه.

لقد بدأت كل الخيوط تتجمع في مقطع الخلافة حتى غدت كل صورة سابقة في القصيدة تجد لها مستقراً فيه. هذا المقطع أصبح واسع المدى قادراً على احتواء غيره بالرغم من قلة أبياته. وبما ساعد على ذلك الاتساع تشكلات ألفاظه وصوره التي صارت موحية بمرجعيات فكرية غنية، ولكنها كامنة تستثار لأقل إشارة أو حركة.

إن الصورة الاستعارية المركبة التي حملها البيت السابع والعشرون بعيدة المرمى. بدت الخلافة في الصورة فتاة خلى بينها وبين اختيارها رجلاً حازماً قادراً على حمايتها وحل إشكالات حياتها، فجاء اختيارها مطابقاً للتوقعات، إذ كان المعتصم هو المختار لأنه - كما صورته الشاعر - الفارس الوحيد القادر على أداء تلك المهمات الصعبة باقتدار؛ «ففى كفه» وحده «عقدة أمرها». أو بلغة أخرى مباشرة: كان المعتصم البطل الوحيد المؤهل لتحويل الحرب إلى سلام، والقلق إلى أمان، والظلام إلى نور يضيئ جنبات الحياة، من هنا ندرك أبعاد كلماته وعباراته المصاحبة للصورة في البيت مثل: «مازلت أعلم»، فهي عبارة تتم صياغتها على أن الشاعر تعلق من خلالها بالعلم لا بالظن والتخمين، كما كان علمه هذا مستمر الزمن لم يقطعه الشك يوماً لا في الماضي ولا في الحاضر.

و«المحضر» - مكان الحاضرة - آمن لقربه، وحتى يتساوياً في النفع والأمان يحتاج الأمر جهوداً كبيرة ومخلصة. لعل هذا ما أراد الشاعر أن يوحى به حين جعل الناس هنا وهناك تلهج باسم المدح أو «ترتوى من ذكره» كما قال.

إن صورة المساواة بين المبدى / والمحضر لتذكرنا بصورة «العصب» التي كانت «تيمن في الوغا وتمضر» في البيت الثامن عشر. فالصورتان تلتقيان على أساس واحد هو العدل الذي قرب مكانين متباعدين هنا، وألف بين جماعتين متاخرتين هناك.

نصل، بعد هذا، إلى نهاية مقطع الخلافة والقصيدة، فتجاوز من هذه النهاية صورة «الفخر» الذي «يضل في أيام» هذا البطل لكثرة دروب فضله وتشعباتها، كما نتجاوز «كثيره» الذي يراه «قليلاً» لنصل إلى البيت الأخير الذي رسم صورة مثلى للتحدى.

يبدو أبو تمام في الصورة عنيف التحدى مما يثير أسئلة ثلاثة لا تغيب عن مثل تحديه هذا، هي:

- من يتحدى؟

- وبماذا يتحدى؟

- ولمن يتحدى؟

توجهنا الإجابة عن السؤال الأول إلى الليالي؛ فهي التي يتحداها الشاعر. إذا كان كل من الليالي والدهر والزمان يبدو خصماً للإنسان، فإننا في هذه القصيدة أمام ثلاثة ألوان من الخطاب موجهة إلى هذا الخصم الأزلي. أما أولها، فكان وصف الشاعر للدهر «برقة الحواشي» في بيت المطلع، وأما الثاني، فوصفه الزمان بالسكون في البيت الثامن والعشرين. وأما الثالث، فتحديه الليالي في البيت الأخير.

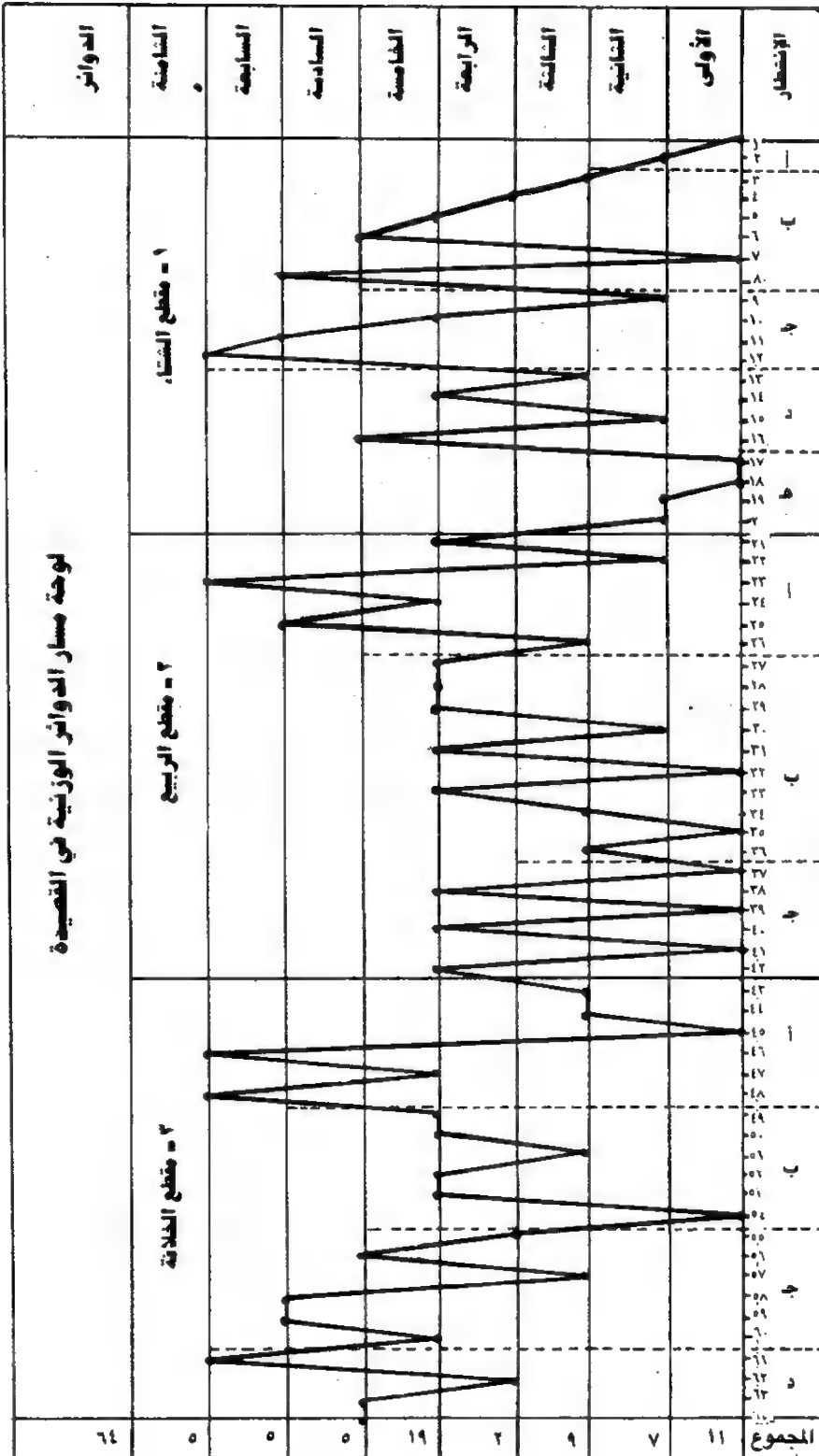
ورقة الدهر إن لم تكن توحى، في موضعها، بتلطف متعال واستجابة متطامن، فهي - على الأقل - توحى بالمصالحة بين متعادلين أو متساويين. أما سكون الزمان، فيوحى بسكوته أمام عزم بطل حازم. وأما تحدى الليالي، فتناول عليها من يثق بأنه قادر على قهرها وإذلالها. إنها

وأما صورة السوام المذعورين، فتستنفر من دواخلنا صوراً للحياة الآمنة بعد أن أضاء الخليفة بنور الهدى دروبها المعتمة، أو صورتها كما بدت في البيت السابع عشر حين غدا الناس فيها يعيشون أجواء المرح كما جسدتها صورة رقصهم وانسجامهم. وكلمة «السوام» نفسها تثير حالين من أحوال الناس: الأولى حيث يكونون فيها هملاً لا راعى لهم، والثانية حيث يكونون فيها مجتمعاً منظماً ومنضبطاً بفضل سياسة حاكم بصير قدير.

ومع سكون الزمان، وقطع يد الشر، ونفى الخوف عن الرعية، تحقق للبلاد في ظل هذا الخليفة - بطل الشاعر - ما كانت تمناء، وتطمح إلى إيجاده. لقد هيأ هذا الوضع الشاعر لأن يشبه في البيت التاسع والعشرين انتظام أجزاء الدولة بعقد مستوى التنسيق، وأن يشبه «العدل» الذي اتخذت به البلاد بالجواهر الذي منح العقد قيمته. وقد توحى مشابهة العدل والجواهر بموقع الجوهرة الوسطى المتميز (واسطة العقد) التي تحفظ للعقد تناسقه وتوازنه. ومهما أوحى الصورة من العقد، فإن العدل فيها يظل القيمة الكبرى التي تجمل كل نظام.

علينا ألا ننسى، ونحن نتعلمي صورة «العدل» هنا، صورة سابقة له في البيت الثالث والعشرين، حيث صار مع النبات الغض «سرجاً تزه» في كل أرجاء البلاد. فالعدل المزهر يساوي العدل المنظم على أساس من الرضا النفسي الكبير بفاعلية المساواة وقيمتها في انتظام البلاد والعباد. لعل تركيز الشاعر على القيمة العظيمة للعدل وتكرار ذلك يدل على أنه يؤمن فعلاً بأن العدل أساس الحكم وشرطه.

بالعدل انتظمت البلاد، وبه في البيت الثلاثين تساوت البادية والحاضرة في النفع والأمان. جاء ذلك من خلال عقد الشاعر ماثلة بين «المبدى الموحش» و«المحضر» على أساس الارتواء من ذكره. فالصورة مؤلفة من كلمات يستوجب بعضها التوقف. فالمبدى / والمحضر كلمتان متفتقتان في الإيقاع، لكنهما - مع ذلك - مختلفتان في الإيحاء بل متضادتان؛ إذ «المبدى» - مكان البادية - موحش لبعده،



الدوائر	التفاعلات	رموزها	عدد التكرارات في القصيدة
الأولى	متفاعل متفاعل متفاعل	2.1.1	١١ مرة
الثانية	متفاعل متفاعل متفاعل	2.1.2	٧ مرات
الثالثة	متفاعل متفاعل متفاعل	2.2.2	٩ مرات
الرابعة	متفاعل متفاعل متفاعل	1.2.2	٣ مرات
الخامسة	متفاعل متفاعل متفاعل	2.2.1	١٩ مرة
السادسة	متفاعل متفاعل متفاعل	1.2.1	٥ مرات
السابعة	متفاعل متفاعل متفاعل	1.1.1	٥ مرات
الثامنة	متفاعل متفاعل متفاعل	1.1.2	٥ مرات
مجموع الأشطار			٦٤ شطراً

يلاحظ أن الدائرة الخامسة (2.2.1) لها السيطرة؛ فهي تتفوق في عدد تكراراتها على غيرها، تليها الأولى، فالثالثة، فالثانية. أما السادسة والسابعة والثامنة، فتساوى تكراراتها وهي تلي الثانية في الترتيب. أما الرابعة، فتكراراتها أقل الجميع.

لكن توزيع الدوائر عديداً في مقاطع القصيدة الثلاثة يختلف عن توزيعها العام في القصيدة كاملة، فالدائرة السيطرة عديداً في القصيدة قد لا يكون لها السيطرة نفسها في كل المقاطع. ثم إن الدائرة التي تفوقت على غيرها في مقطع قد يتفوق عليها في مقطع آخر، وهكذا، كما سنرى في اللوحة التالية:

الدوائر	مقطع الشتاء	مقطع الربيع	مقطع الخلالفة	مجموع التكرارات
الأولى	٤	٥	٢	١١
الثانية	٥	٢	—	٧
الثالثة	٢	٣	٢	٤
الرابعة	١	—	٢	٣
الخامسة	٣	١٠	٦	١٩
السادسة	٢	—	٣	٥
السابعة	٢	١	٢	٥
الثامنة	١	١	٣	٥
مجموع الأشطار	٢٠	٢٢	٢٢	٦٤

خطابات ثلاثة تدرج فيها الشاعر من الضعف إلى القوة، ومن التظلم إلى التطاول، فيماذا كان تحديه؟

لعل عبارة «بعده» في الصورة تقودنا إلى الجواب. إنها أوحى بكل فضائل الخليفة السابقة التي تحول بواسطتها كل شيء من سيئ إلى حسن، وكل ظلام إلى نور. لقد أصبحت سلاح الشاعر الفعال الذي منحه الثقة بإمكان التغلب على ابتلاءات الليالي وصروفها في كل الأحوال. ولعل بناء الفعل «يتلى» للمجهول أتى لغاية مهمة؛ ذلك لأن أوجه الابتلاء متعددة الفعل والفاعل، وأن التحدي عام لها جميعاً، لذا اقتضى الفعل فاعلاً مجهولاً لا مخصوصاً معلوماً.

بقي السؤال الأخير: لمن يتحدى؟ قد يكون الجواب سهلاً؛ لأن المتحدى له مذكور فهو المعسر. لكن إذا قرنا كلمة «المعسر» في نهاية البيت بالفعل «فليعسر» في صدره، وجدنا أنفسنا أمام تبادل للمواقع والمواقف بين الكلمتين. أما المعسر فيتضمن معنيين متضادين في البيت: أولهما أنه لم يعد معسراً وإنما أصبح موسراً بعد أن أصابه فضل الخليفة، سواء أكان يقطن «مبدى» أم في «محضر».

وثانيهما أنه بقي معسراً ولكن أمام صروف الليالي التي أرادته للعسرة، لكنه استعصى عليها وظل ابتلاءً عسيراً.

وأما الليالي التي كان ابتلاء أعنى الناس عليها يسيراً، فلم تعد - بعد أن عمت فضائل الخليفة كل الناس وقوت من عزائمهم - تملك عزيمة موازية، لذا أصبح أيسر اليسير عليها عسيراً.

١/٤

إن «معنى المعنى» هو الذى كان وراء تشابك الصور واتحاد الأهداف، وهو الذى كان وراء تشكل الإيقاع، كما قد رأينا في أكثر من مكان^(٤٦)، وكما نرى في تشكيل الدوائر الوزنية في الرسم التخطيطي في الصفحة التالية^(٤٧).

نظم الشاعر قصيدته على بحر الكامل مستغلاً من هذا البحر ثمانى دوائر وزنية، جاء ترتيبها حسب توالى ورودها في القصيدة كما يلي:

نلاحظ من خلال الفحص الدقيق للوحة أن البناء الإيقاعي للقصيدة يتسم بالتركيب التداخلي الذي يميل ناحية التعقيد لكثرة الرؤوس المدبية عمودياً (\wedge) في تذبذبها بالقياس إلى الرؤوس الممتدة أفقياً ($_$). وإذا اعتمدنا إيقاع نبضات القلب استنتجنا أن الشكل الذي تزيد فيه الرؤوس المدبية يدل على شدة الانفعال.

٤ / ب

المقاطع الثلاثة حسب تلك اللوحة تؤلف داخل الشكل الواحد المتكامل للقصيدة ثلاثة أشكال مختلفة. فبينما بدت حالة من القلق وعدم الاستقرار على شكل مقطع الشتاء مجسدة في عدم التركيز على دائرة واحدة، أخذ شكل مقطع الربيع يميل إلى الاستقرار. وقد تمثل ذلك في الحركات الإيقاعية المتبادلة بين الدائرة الأولى والدائرة الخامسة، وفي استمرار الدائرة الخامسة ثلاثة تكرارات متواصلة في وسط المقطع تقريباً. لكن بداية المقطع شهدت نقلة بعيدة من الدائرة الثانية إلى الثامنة ثم استمرت الدوائر بين الثامنة والخامسة لفترة، وبعد ذلك عادت إلى التذبذب بين الخامسة والأولى حتى نهاية المقطع. وقد يعني هذا أن بداية المقطع كانت متأثرة بالقلق الذي وجدناه في مقطع الشتاء، ثم أخذت تميل بعد ذلك إلى الاستقرار والتردد بين دائرتين فقط.

أما مقطع الخلافة، فإن نظرة عجل إلى الشكل الذي رسمته حركات دوائره تنبئنا بأنه شكل يجمع بين الشكلين السابقين: ففيه حركات إيقاعية في القمة، والدائرة الثامنة فيه - مثلاً - يفوق عدد ورودها عدده في المقطعين السابقين، لكننا نرى - مقابل ذلك - أن الدوائر التي تردت وشكلت رؤوساً ممتدة أفقياً يفوق عددها عدد مثيلاتها في المقطعين السابقين أيضاً. إن هذا يعني أن المقطع الأخير يصدر نغمة إيقاعية توحد بين نغمات تردد في المقطع الأول والثاني. وإذا تذكرنا ما قلناه في أثناء تحليله: إن جميع الخيوط المعنوية المتشابهة في المقطعين الأولين تجمعت فيه، أصبحنا على قناعة من أن المعنى والإيقاع الوزني كانا متجاوبين ومنسجمين في المقاطع الثلاثة جميعها.

فالدائرة الخامسة لم يكن لها السيطرة على المقطع الأول - مقطع الشتاء، لكن سيطرتها شملت المقطعين الآخرين: الربيع والخلافة. وكان تجمعها الكبير في مقطع الربيع. ومع أنها تراجعت في مقطع الخلافة، لكنها حافظت على تفوقها فيه. أما الدائرة الثانية التي كانت لها السيطرة على المقطع الأول، فقد تراجعت في الثاني وغابت تماماً عن الثالث. أما الدائرة الأولى التي جاءت أعدادها في القصيدة تالية في الكثرة بعد الخامسة، فقد بدأت متقاربة العدد مع الثانية في المقطع الأول ثم تفوقت عليها في الثاني، لكنها في الثالث تراجعت إلى نصف عددها في الأول. أما الثالثة، فكان توزيعها بين المقطع الأول والأخير عكس الثانية، لأنها في الأخير تضاعف عددها عما كان عليه في الأول، ومثلها كان وضع الرابعة في المقطعين، لكن الرابعة شاركت السادسة غيابها عن المقطع الثاني - مقطع الربيع. إلا أن السادسة في المقطع الأخير تفوقت على نفسها في الأول، أما السابعة فتساوى عددها في الأول والثالث وقل عن ذلك في الثاني. وأما الثامنة فكانت في الثالث متفوقة على نفسها في الأول والثاني.

ما يستخلص من هذا التوزيع العددي للدوائر في القصيدة، وكذلك في المقاطع، هو أنه توزيع داخلي خاص لدوائر هذا البحر في هذه القصيدة، وهو توزيع يستحيل أن نجده يتكرر في قصيدة أخرى على البحر نفسه لا عند الشاعر ولا عند غيره. ويقودنا هذا إلى استنتاج أن لكل قصيدة إيقاعها الخاص المتولد من نمط التوزيع الداخلي لدوائر بحرهما كماً وكيفاً. ويتدخل في هذا التوزيع - كما أعتقد - تجربة الشاعر الخاصة التي تنقلها قصيدته، بما في هذه التجربة من مشاعر وأفكار ومواقف تستدعي إيقاعاتها الموسيقية الخاصة.

بناء على هذا، اختلف توزيع الدوائر الوزنية داخل المقاطع الثلاثة، بل إن هناك اختلافاً في التوزيع داخل كل مقطع حسب اختلاف المواقف أو النبضات الشعورية والفكرية، وسأحاول تتبع أهم ما في ذلك من خلال العودة إلى لوحة مسار الدوائر في الرسم التخطيطي السابق، مستغنياً بذلك عن إعادة توزيع الدوائر على المواقف الداخلية لكل مقطع في لوحات مستقلة.

ومتبادلة المواقع كما يبرزها الشكل المتوازن والمنسجم، بخاصة في نهايته.

أما المقطع الثالث - مقطع الخلافة - ففيه أربعة مواقف: أولها موازنة بين فعل الربيع وفعل الإمام، لذا كان إيقاع هذا الموقف مؤلفاً من شكلين متوازيين: أحدهما في الدوائر القريبة يتردد بين الثالثة والأولى. وثانيهما في الدوائر البعيدة يتردد بين الخامسة والثامنة، وقد غلب على الشكل الأول الاستعداد الأفقي، بينما غلب على الثاني التذبذب العمودي. وثاني المواقف مواجهة الخليفة لحوادث الخلافة باقتدار، أما الشكل الإيقاعي لهذا الموقف، ففريد في تشابه خطوطه الممتدة، ولعله شكل ينسجم مع وحدة الذات وتفرداها في القدرة. وثالث المواقف حديث عن الأمان ونتائج الجهد وشكله مختلط من الرعوس المدببة والأفقية. ورابع المواقف هو موقف التحدي والموازنة بين البطل وغيره، وقد امتد شكله الإيقاعي إلى القمة، ثم انحدر ليستقر هادئاً يتردد عند الدائرة السادسة.

٤/ح

كانت تلك محاولة لفحص التطابق بين الشكل الإيقاعي ومصدره النفسي والفكري أو ما أسميته بالموقف. بقى ملاحظة عامة ندرتها من خلال التدقيق في لوحة مسار الدوائر، ولوحة ترتيب ورود الدوائر في القصيدة.

كنا اعتمدنا في الترتيب التصاعدي للدوائر أولية ورود كل منها؛ أي أن الدائرة الأولى هي أول دائرة في الشطر الأول من البيت الأول، تليها الدائرة الثانية المخالفة لها في أي شطر آخر يلي. وقد اتخذنا هذه القاعدة أيضاً أساساً لترتيب التفعيلات؛ فـ «متفعّلن» هي أول تفعيلة من أول دائرة لذلك أخذت الرقم (١) بينما «متفعّلن» هي التفعيلة التي تلت الأولى لذلك أعطيت الرقم (٢). من الملاحظ، حسب هذا الترتيب في القصيدة، أن الدوائر الثلاث الأخيرة تتماكس في ترتيب تفعيلاتها مع الدوائر الأولى: الثامنة مع الأولى، والسابعة مع الثالثة، والسادسة مع الثانية، والخامسة مع الرابعة (انظر رموز الدوائر في لوحة ترتيبها). ومثل هذا التماكس

كان ذلك في علاقة أشكال المقاطع إيقاعاً ومعنى. فعلى الرغم من أن كل مقطع ذو شخصية خاصة، فإنه - مع ذلك - يلتقي مع غيره في إطار من التعمد والوحدة. وإذا تقدمنا خطوة أخرى ففحصنا كل مقطع، وجدنا أنه مبني على أساس الاختلاف والاتفاق إيقاعاً ومعنى أيضاً، وذلك حسب الاتفاق والاختلاف في المواقف النفسية.

فالمقطع الأول يحوى خمسة مواقف نفسية كانت وراء تشكيلات إيقاعية متعددة ضمن الشكل الواحد الموحد لها. أما الأول، ففي البيت الأول أو الدائرتين الأولى والثانية، وهو موقف نقل فرحة عامة بانقلاب حياة الناس إلى الأحسن. وأما الثاني، فالجمع بين فاعلية الشتاء وتضحية القائد لتوفير رزق الناس وبهجة نفوسهم، لذا، بدأت الدوائر متوترة تتباعد حتى وصلت إلى الدائرة السابعة. لقد عادت من السادسة إلى الأولى، لكنها ارتدت مبتعدة إلى السابعة. وأما الموقف الثالث، فالتعقيد النفسى الذى واكب تعقيد تركيب البيتين اللذين تناوب فيهما المطر والصحو المواقع والصفات. لقد انطلق إيقاعهما من الدائرة الثانية وصعد إلى القمة عند الدائرة الثامنة التى لم يصل إليها أى إيقاع فى المقطع سواء. وأما الموقف الرابع، فبهجة الإنسان بالخير والجمال الذى صنع له أو الذى صنعه بنفسه. وقد سجل شكله الإيقاعى تراجعاً نحو الاستقرار، وبدا كأنه يمهد السبيل إلى التوافق الإيقاعى فى ترديد الدائرة الأولى والثانية ورسمهما خطين متوازيين. إن إيقاعهما أعاد إلى الأذهان بداية المقطع الذى ابتدأ بالدائرتين نفسيهما فتألفت البداية مع النهاية على ترجيع صوتى واحد.

أما المقطع الثانى - مقطع الربيع - فقد شهد فى بداية المواقف مقابلات متضادة. لذا، بدأ متوتراً متباعد الدوائر، ولا يستبعد تأثير القلق فى مقطع الشتاء على حركة إيقاعه المتوتر فى البداية، لكن دوائره بدأت تتراجع ليصبح مجالها ابتداء من الشطر السابع والعشرين بين الدائرة الخامسة والأولى. وحين نعود إلى المواقف النفسية المصاحبة، نجد أن الشاعر انتغل أولاً بالموازنة بين الإنسان ومظاهر الطبيعة، ثم أتبع ذلك بالموازنة بين أشياء الربيع وأشياء الحياة وبخاصة تحولات الألوان. وكانت تلك الأشياء فى توازنها تردد إيقاعات متقاربة

كعنصرين في مجمل العمل الفني، وليس بمعزل عن
المعنى^(٤٨).

الخاصة

كانت قصيدة «الربيع» لأبي تمام إذن تشكل مساحة
لتفاعل خلاق بين أشياء مختلفة ومختلطة، انبثقت من تزاوج
علاقاتها، وتشابك خيوطها معان غائرة الجذور، متعالية
السموق. أما المعنى الكبير الذي كانت تلتف حوله، وملتقى
عنده، فهو «بطولة القيادة» بكل أبعادها. لذا كان بطل
الشاعر (المعتصم) يتحرك خفية في مقاطع القصيدة الثلاثة،
وكان له في كل منها موقع خاص من البطولة:

فهو في المقطع الأول: يشخص بطولة الشتاء في العمل
المنتج، والفداء النموذج، وبطولة المطر في العزم والحزم، وهو
في المقطع الثاني يماثل الربيع فيغدو بطل السناء والضياء،
والتألف والانسجام بين الناس أفراداً وجماعات.

وهو في مقطع الخلافة البطل الأسمى والأهدى،
والأقدر والأعدل والأكمل، لذا كان مقطع الخلافة جامعاً
لكل البطولات السابقة.

كانت كلمات الشاعر في المقاطع الثلاثة تتعاقب
صورها، وتتساند إحياءاتها وتتناغم إيقاعاتها فوق رقعة
القصيدة؛ مؤلفة نسيجاً متناسق الخطوط، متناسب الألوان،
موحد الأشكال والرسوم والإيقاعات.

الإيقاع يمنح القصيدة نعمات إيقاعية تتجاوب أصدائها بين
القاعدة والقمة من الشكل المرسوم، كما يلاحظ أن الدوائر
الثلاث الأخيرة في القمة تتساوى في عدد إيقاعاتها (خمس
تكرارات لكل واحدة)، بينما وردت معاكساتها من الدوائر
الأولى على غير ما ترتب. كأنما التعدد ينتهي إلى انتظام،
والاختلاف يقود إلى اتفاق. أما الدائرة الرابعة ومعاكستها
الخامسة، فمتباعذتان في عدد التكرارات لكن ورودهما في
وسط الشكل يمنحها قدرة التوزيع إلى القاعدة والقمة. أما
الرابعة، فكان الانطلاق منها نحو القمة في مقطع الخلافة،
وهذا وضع ينسجم مع الاتجاه العام الذي اتخذته الأشكال
الإيقاعية للمقاطع الثلاثة؛ أعنى اختلاف مقطع الشتاء عن
مقطع الربيع في الشكل الإيقاعي، ثم تأليف مقطع الخلافة
الذي يجمع بين نمطى الشكلين السابقين، على أساس أن
خيوط المعنى ومعنى المعنى للقصيدة تتجمع فيه.

نستنتج مما سبق أن مسار الدوائر الوزنية داخل القصيد
شكل قاعدة إيقاعية خاصة، وأن المعنى بمستوياته المتعددة
والمختلفة كان وراء تشكيل تلك القاعدة، وفي هذا دليل
عملي على صحة الأقوال النقدية التي تربط بين الوزن
والمعنى كقول صاحبي نظرية الأدب:

«لا يمكن تجاهل معنى النظم في نظرية للأوزان...
ونحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا

الهوامش :

- (١) R. Barthes, Image- Music - Text, Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana- Britain, 1979, p. 146
- (٢) جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٣٠.
- (٣) انظر فصل «الشعر والحقيقة» من كتاب غراهام هو: مقالة في الأدب، ترجمة: مجدى الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٣ ص ١٩٢ - ١٠١، وانظر أيضاً كتاب: في الشعرية، لكمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧ ص ٢٠ وما بعدها.
- (٤) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد مجدى الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ١٩٦٣، جـ ٢ ص ٦١.
- (٥) انظر في قيمة القراءة الكتب التالية:
- الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكوى البهوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٧، ص ٨ - ٢١.
- قصيدة وصورة، عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٧، ص ٧، ٢٢.
- الخطبة والتكفير، عبد الله الغداسي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥، ص ٧٥ - ٧٦.
- في معرفة النص، بنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٥، ص ٥.
- نقد النص، على حرب، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٣، ص ٢٠ - ٢٢.

- (٦) T.S. Eliot, *The Frontiers of Criticism* (In English Critical Essays, Twentieth century), London, Oxford University Press 1985, p. 48.
- (٧) انظر كتاب: دلائل الإعجاز، تحقيق: أحمد مصطفى المراغي، دار المكتبة العربية، القاهرة ١٩٥٠، ص ١٧١.
- (٨) انظر كتاب: Ritchards and Ogden, *Meaning of Meaning*, London, 1953.
- وكتاب بناء لغة الشعر، ص ٢٢٨.
- (٩) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٧٠، ج ٢، ص ١٩١ - ١٩٧.
- (١٠) انظر طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع للبحري - دراسة نصية في حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، بجامعة قطر، العدد الخامس عشر لعام ٩٣/٩٢، ص ٦٣ - ١٠٥.
- (١١) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه وتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوس، مكتبة منجمة، بيروت، ١٩٦١، ص ١٢٨.
- (١٢) شرح ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق: سيف الدين الكاتب ورفيقه، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٥٧.
- (١٣) القاموس المحيظ، لمجد الدين الفيروزبادي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩١٣ مادة (دهر).
- (١٤) ديوان أبي تمام، ج ١، ص ٥٨، وما بعدها.
- (١٥) العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، لابن رشيق القيرواني، ج ١، ص ٢٣٣.
- (١٦) انظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة ط ٣ مادة (حاشية).
- (١٧) الشعرية، لتودوروف ص ٣٨.
- (١٨) ج. م. جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار البيضة العربية، بيروت، ١٩٤٨، ص ٦١.
- (١٩) انظر: طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع للبحري، ص ٦٨.
- (٢٠) انظر كتابي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر جامعة اليرموك، الأردن ١٩٨٠، ص ١٠٥ - ١٢٢.
- (٢١) مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص ٢١٧.
- (٢٢) آية رقم ٣٠ من سورة «الأنبياء».
- (٢٣) القاموس المحيظ. مادة «الويل».
- (٢٤) انظر: هامش رقم (١) من ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ١٩٢.
- (٢٥) انظر: المعجم الوسيط. مادة غاث: (الغوث)، واث: (الغيث).
- (٢٦) ديوانه، ج ٣، ص ٢٠٠.
- (٢٧) نفسه، ج ١، ص ٧٣.
- (٢٨) انظر: شرح البيت في ديوان الشاعر ج ٢ ص ١٩٢ وما بعدها.
- (٢٩) المعجم الوسيط، مادة (عذر).
- (٣٠) تولى المتخصص الخلافة في منتصف عام ٢١٨ هـ في التاسع عشر من رجب. انظر كتاب الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، محمد بن علي بن طابا، تحقيق محمد عوض إبراهيم، وعلى الجارم، مطبعة المعارف بمصر، ١٩٢٣، ص ٢٠١، ٢٠٩، وانظر أيضاً كتاب تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي لحسن إبراهيم حسن، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٤، ج ٢، ص ٧٥.
- (٣١) انظر: طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع للبحري، ص ٨٦.
- (٣٢) انظر تفسير ربنا عوض للتنبيه في قول امرئ القيس «فقا نيك» في كتابها: بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢، ص ١٨٤ وما بعدها.
- (٣٣) نفذ أبو نواس - كما نعلم - من كون الأطلال سمة العصر الجاهلي القديم، إلى جعل الخمر صفة العصر الجديد - العصر العباسي. فقال:
- صفة الطول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لينة الكرم
- انظر ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد النزال، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٥٣، ص ٥٧.
- (٣٤) انظر في هذا المعنى تحليلاً لقصيدة أبي ذؤاد الإيادي الرائية في كتابي: الصورة في النقد الشعري، دار العلوم بالرياض، ص ١٣٦ - ١٤٠.
- (٣٥) انظر: طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع للبحري، ص ٨٢.
- (٣٦) قاموس المحيظ، مادة «نقع».
- (٣٧) لقمان، آية ٢٠.
- (٣٨) البقرة، آية ١١٧.
- (٣٩) الشورى، آية ١٩.
- (٤٠) الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ط ٢، ثانية ج ٨، ص ٨٩.
- (٤١) الأنبياء، آية ٧٣.
- (٤٢) تاريخ الإسلام، ج ٢، ص ٢٥٦.
- (٤٣) شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، ص ٢٠.

- (٤٤) البقرة، آية ٢٥٧ .
- (٤٥) إبراهيم، آية ١ .
- (٤٦) أعنى بتشكيل الإيقاع: حركة الأصوات المنظمة داخل الدائرة الوزنية ومن ثم الدوائر التي تؤلف إيقاع القصيدة أو موسيقاها في شكل للحركة متصور التنظيم. ذلك لأن الإيقاع - كما عرفه أفلاطون وغيره - هو طريقة تشكيل الحركة المتدفقة وصياغتها في قالب أو صورة محددة... تجمع بين الحركة والتنظيم معاً بحيث تكون الحركة تعبيراً عن عنصره الذهني والروحي. انظر: فؤاد زكريا، مع الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٦، ص ٦١ وما بعدها.
- (٤٧) راجع في معنى «الدائرة الوزنية»، كتابي الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص ص ٢٢ - ٢٤١، وأعنى بها اختصاراً: الشكل الإيقاعي الذي تتخذه تفعيلات البحر الواحد في شطر البيت الواحد من القصيدة على أساس أن الشطر هو محور البناء الموسيقي للقصيدة.
- (٤٨) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارن، ترجمة: محيى الدين صبحي دمشق ١٩٧٢، ص ٢٢.
- وانظر في علاقة الوزن بالمعنى كتاب مسائل فلسفة الفن المعاصر لجان ماري جويو، ترجمة: سامي الدروبي، دار البقعة الغريبة، بيروت، ١٩٦٥، ص ص ٢١١ - ٢٢٠.

فصول

- في العدد القادم محور خاص عن:
أبي حيان التوحيدي

التوجيه المعجز المسهر

دراسة حول عناصر الإشكال الدلالي

فى شعرية المتنبى

سعود بن دخيل الرحيلي

صحة هذه القاعدة حين يقرر أن الغموض الإيجابى عنصر أصيل فى شعرية الشعر^(١)، وأن النص الجيد نص إشكالى يحرض الذهن ويتحده ويدفعه إلى التأمل ويشير فيه الرغبة فى الكشف عما خفى واستتر من ظلال المعنى ودلالاته. وحين يعمل المتلقى ذهنه فى الكشف عن تلك الدلالات الخفية والمرامى البعيدة عن التسطيح والابتذال والمباشرة، تتحقق المتعة الفنية لديه ويصل إلى درجة من الرضا والارتياح النفسى^(٢). ولعل هذه السمة البارزة فى شعر المتنبى هى التى جعلت الأدباء واللغويين يسهرون فى القبض على شوارده التى يتصيدونها تصيدا ويجدون متعة فى ممارسة هذه الرياضة الذهنية الدلالية. بذلك الشطر الذى يقول فيه «ويسهر الناس جراها ويختصم»، يؤكد المتنبى نفسه قيام شعره على الإشكال الدلالي، وهو إشكال لاحظ القدماء فى حينه ووقفوا عنده طويلا وأطلقوا عليه فى مؤلفاتهم مصطلح «المشكل» أو «أبيات المعانى»، فإذا كان النص الشعرى الجيد نصا إشكاليا مفتوحا على دلالات عدة محتملة، فإن هذه الإشكالية تقع فى صميم شعرية المتنبى، ولا يكاد يضاهيه فيها أحد من شعراء العربية قديما. وبالنظر فى ديوانه وفى مؤلفات القدماء

لا مبالغة فى القول إن ديوان المتنبى كان قد شكل أكبر أكاديمية شعرية تربت فيها أجيال الشعراء العرب إلى يومنا هذا. ولقد كان أبو العلاء المعرى من أقدم تلاميذ هذه المدرسة وأبرزهم وأشدهم حبا لمعلمها. وهو حب يفصح عنه كتابه الذى ألفه فى شعر المتنبى وسماه (معجز أحمد)^(٣). هذه العبارة العنوانية تتضمن تورية أو إيهاما قائما على المفارقة بين معجز النبى أحمد ﷺ ومعجز المتنبى أحمد^(٤). فكان المعرى أراد أن يسم كتابه بعنوان فيه دلالة على فهمه العميق لطبيعة شعر المتنبى الذى يقوم على التورية أو التوجيه من خلال تلحيف الدلالة العميقة بدلالة سطحية إيهامية. فما القيمة الجمالية المحتملة للتغطية أو التلحيف فى القول الشعرى؟ يرى عبد القاهر الجرجاني أن النفس البشرية بطبيعتها مولعة بالكشف عن المفطى الذى لا ينال إلا بعد الطلب والمكابدة، ويمثل لهذا الضرب من المعانى بـ «الجوهر فى الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وبالعزير المحجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه»^(٥). ويؤكد النقد الحديث

حول مشكله وأبيات معانيه، يمكن أن نحدد أصليين جوهريين لهذا الإشكال في شعره هما: المذهب الكلامي والتوجيه الدلالي.

ومن استقراء شعر المتنبي، يمكن تحديد المذهب الكلامي بالقول إنه يتضمن في جانب منه عملية جدلية في اللغة قائمة على الوعي المكثف بعلاقات التجانس والتضاد والتجاور والتناظر بين أجزاء الكلام في شطرى البيت، كما يتضمن في جانبه الآخر القول الشعري القائم على الاستدلال والتعليل والتتمثيل، وينتج عن هذه العملية الجدلية في الحالتين مفارقات ومبالغات طريفة ومدهشة على مستوى التعبير والتفكير. والمذهب الكلامي من هذا المنظور يمثل أقصى تجليات علم الكلام والفلسفة في اللغة الشعرية، وتمثل صورته التامة التي وصل إليها في شعر المتنبي مرحلة التشيع في تطور الأسلوب البيدي. والحقيقة أن الإشكال الدلالي المتعلق بالمذهب الكلامي بنوعيه باب واسع في شعر المتنبي، وعنصر أصيل في الخصومة التي دارت حوله. ونظرا لسعة انتشار المذهب الكلامي في شعر المتنبي، فإنه يستحق أن نفرّد له دراسة مستقلة. وسنكتفي هنا بعرض طائفة مختصرة من أمثلة أبيات المعاني التي يشكل المذهب الكلامي بوجهيه أساس الإشكال الدلالي فيها، ولن نناقش الأمثلة حتى لا تخرج هذه الدراسة عن الدائرة النقدية التي تقيدت بحدودها في العنوان.

فمن الضرب الأول المذهب الكلامي القائم على كثافة الجدل في الاستخدام اللفوي، البيت التالي المبني على مفارقة «الزيادة التي تنقلب نقصا»:

متى ما ازددت من بعد التناهي

فقد وقع انتقاصي في ازديادي^(٦)

ويقوم البيتان التاليان على تكثيف

التضاد في ثنائية العلم والجهل:

ومن جاهل بى وهو يجهل جهله

ويجهل علمى أنه بى جاهل

ويجهل أنى مالك الأرض معمر

وأنى على ظهر السماكين راجل^(٧)

ويقول في الغلو بالتعبير عن شجاعة المدح وإقدامه وحزمه:

مع الحزم حتى لو تعمد تركه

لأنحفه تضبيعه الحزم بالحزم

وفى الحرب حتى لو أراد تأخرا

لآخره الطبع الكريم إلى القدم

عظمت فلما لم تكلم مهابة

تواضعت وهو العظم عظما على عظم^(٨)

ويقول عن عطايا المدح الذي تشرفت بوجوده مدينة

منج:

نقم على نقم الزمان نصبها

نعم على النعم التي لا تجحد

أرض لها شرف سواها مثلها

لو أن مثلك فى سواها يوجد

قطعتهم حسدا أراهم ما بهم

فتقطعوا حسدا لمن لا يحسد^(٩)

وهناك ضرب آخر من المذهب الكلامي لا يقوم تماما على كثافة الجدل في الاستخدام اللفوي، كما في الأمثلة السابقة، ولكنه على أية حال يمثل عملية جدلية على مستوى الفكر، قائمة على طرافة الربط بين الأشياء من خلال الاستدلال والتعليل والتتمثيل. وهذا الضرب هو الذى يقصده البلاغيون حين يستخدمون مصطلح «المذهب الكلامي»^(١٠). ومن أمثله المختارة هنا ما يلى:

يقول المتنبي فى مواساة رجل مريض معللا اختيار الحمى

لجسمه:

لا نعدّل المرض الذى بك، شائق

أنت الرجال وشائق علانها

ومواطن الحمى الجسم فقل لنا

ما عذرها فى تركها خيراتها^(١١)

العلاقة بين المرسل والمتلقى. ونخلص من هذا كله إلى القول بأن انتشار المذهب الكلامي يشكل أحد العناصر الجوهرية في الإشكالية المسهرة التي يطرحها شعر المتنبي.

ومما له علاقة وطيدة بإشكالية الدلالة في شعر المتنبي، إلى جانب المذهب الكلامي، ظاهرة أسلوبية متعلقة بوجود طبقات ومستويات دلالية عدة ليس في الكلمة المفردة ولا العبارة وحسب، بل في المقطع وفي القصيدة كلها أحيانا. وهي ظاهرة محيرة إذا ما قيس بالمصطلح البلاغي التقليدي، لأننا قد لا نجد في التسميات والتعريفات البلاغية ما يشملها تماما. هناك في الواقع أداة بلاغية تسمى «الاستخدام» الذي يعني استخدام الكلمة المفردة لتؤدي معنيين محتملين كليهما بالدرجة نفسها، وهو يختلف عن التورية التي يكون فيها أحد المعنيين قريبا غير مراد والآخر بعيدا هو المراد. والحقيقة أن التورية والاستخدام معا هما أقرب المصطلحات البلاغية لمفهوم الظاهرة الدلالية التي نحن بصدد الكشف عنها. ولكن المشكلة هنا أن التورية والاستخدام ينحصر مدلولهما في الكلمة المفردة ولا يتعداها إلى الدلالة المركبة في الدائرة الأوسع التي تشمل البيت والمقطع والقصيدة، فهما إذن يفسران جزءا من الظاهرة وليس الظاهرة كلها. وقد أدى النظر في كتب البلاغة إلى العثور على مصطلح «التوجيه». وهو مصطلح يتسم مدلوله عند الأدباء والبلاغيين بالاضطراب وعدم الدقة. فنحن نرى الثعالبي يستخدمه بصورة أولية في معرض حديثه عن محاسن المتنبي وبدائعه، وذلك حين يقول: «ومنها المدح الموجه كالثوب له وجهان مامنهما إلا حسن»^(١٦). ويتضح من الأمثلة التي أوردها أنه يقصد بهذه العبارة تعضيد المدحة في الشطر الأول من البيت بمدحة أخرى في الشطر الثاني رديفة لها ومرتبة عليها^(١٧). ويقول أبو القاسم الأصفهاني عن أوائل الكافوريات: إن مقدماتها موجهة إلى الاشتياق لسيف الدولة والتحسر على فراقه^(١٨). والتوجيه والإيهام عند أسامة بن منقذ اسمان مرادفان للتورية تماما^(١٩). أما الخطيب القزويني فيعرف التوجيه بقوله: «هو إيراد الكلام محتكما لوجهين مختلفين كقول من قال للخياط الأعور: «ليت عينيه سواء»^(٢٠). فنحن لا ندرى أهو يدعوه أم يدعوه عليه، أهو يتمنى أن تكون عينه غير المبصرة

ويقول في الرثاء معللا وفاة رجل كريم:

أعدى الزمان سخاؤه فسحا به

ولقد يكون به الزمان بخيلا^(١٢)

ويقول في التمثيل لنحوه بسلك العقد المحتجز عن ملامسة الجسد الناعم:

أراك ظننت السلك جسمي فمقتته

عليك يدر عن لقاء الترائب^(١٣)

لعل هذه الأمثلة تظهر كيف كان المتنبي يصدر في أساس رؤيته عن موقف جدلي فلسفي، ولابد لهذا الموقف الفكري أن يتجسد في التعامل مع اللغة الشعرية التي أصبحت بدورها لغة جدلية قائمة على كثافة التجانس والتضاد، كما يتجسد في طرافة الربط بين الأشياء من خلال دقة الاستدلال والتعليل والتمثيل. ويظهر من هذه الأمثلة أن خطاب المذهب الكلامي بنوعيه خطاب إشكالي بطبعه، لأن الدلالة المركبة على كثافة الجدل ودقة الفكر لا تكشف عن وجهها ولا تسلم نفسها إلا بعد الطلب والمكابدة على حد تعبير الجرجاني. هذا النوع من الخطاب الشعري يتضمن خروجاً جذريا على طبيعة النظم الشفهي التلقائي التي لاحظها الجاحظ حين قال: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجمالة فكر ولا استعانة»^(١٤). ومع أن هذه الملاحظة متعلقة بالأدب الجاهلي، لكنها بالغة الدلالة على ما أصاب لغة الشعر العربي من تطور أو تحول سببه دخول الفلسفة والجدل إلى ميدان الشعر. إن سيطرة المذهب الكلامي على الشعر هو الذي فيما يبدو جعل المتنبي نفسه يقول: «أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحرى»^(١٥)، ولا يخفى أن الحكمة كانت في القديم تعنى الاشتغال بالفلسفة والطب. لقد تطور الخطاب الشعري في الأعصر العباسية بسبب دخول الفلسفة إلى ميدانه، في حين ظل الذوق العربي عموما محافظا على سنته القديم ينشد البساطة والوضوح وقرب المأخذ ولا يقدر الجمال الذي لا يكشف عن وجهه ولا يستسلم إلا بعد الطلب والمكابدة، وهو الأمر الذي أحدث خللا وإشكالا في

مثل عينه الميصرة أم يدعو عليه بالعمى فى عينه الأخرى؟ ويبدو أن هذا التقابل المحتمل بين الدعاء له والدعاء عليه هو الذى جعل الأدباء يستخدمون هذا المصطلح للدلالة على احتمال النقيضين بالذات، كما فى الكافوريات التى قرأوها على أساس محتمل الضدين، أى أن دلالة الهجاء متضمنة فى عبارة المدح الظاهرى^(٢١). والتوجيه بهذا المفهوم يعنى انصراف الخطاب الشعرى عن وجهه الظاهر إلى دلالة ضمنية أعم وأشمل من الثورية والاستخدام، لأن مدلوله لا ينحصر فى الكلمة المفردة. ولغرض هذه الدراسة، سوف نستخدم مصطلح «التوجيه» للإشارة به إلى احتمال وجهين أو أكثر لدلالة الخطاب الشعرى من غير أن نشترط أن يكون الوجهان نقيضين. وقد نحدده بصورة أكثر انطلافا من استقرارنا لخصوصية توظيفه واستخدامه عند المتنبي بالقول: إنه يتضمن ثنائية دلالية قائمة على انصراف الخطاب الشعرى عن وجهه الظاهر أو المفترض إلى وجه آخر غير ظاهر وغير مفترض، وهو أسلوب يتعدى الكلمة المفردة والعبارة ليشمل المقطع والقصيدة بكاملها أحيانا. أما التوجيه المتعلق بازدواجية الدلالة أو تعددها فى الكلمة المفردة والعبارة القصيرة، فقد تناوله القدماء ضمن مباحث الثورية والاستخدام، كما تناوله فى شرحهم للمشكل من أبيات المعاني عند هذا الشاعر. ولهذا سوف ينصرف النقاش فى الصفحات القادمة إلى المستويات التى لم تبحث من أسلوب التوجيه. أما ما تناوله القدماء، فسكتفى منه بمجرد التمثيل المختصر والتعليق الموجز، متخذين منه مدخلا للمستويات المهمة التى لم يتطرق إليها البحث القديم. فمن أوضح الأمثلة على التوجيه فى الكلمة المفردة لفظة «التوحيد» فى البيت التالى الذى يبدو أن دلالاته أثارت نقاشا طويلا قديما وحديثا^(٢٢):

يترشفن من فسمى رشفات

هن فى فيه أحلى من التوحيد^(٢٣)

التوحيد نوع من التمر مازال معروفا بهذا الاسم فى بعض مناطق الجزيرة العربية. ولكن الكلمة تعنى أيضا الوجدانية الإلهية، كما تعنى المرة الواحدة فى مقابل الرشفات المتعددة. فهل المراد هنا أن هذه الرشفات أحلى فى فمه من حلاوة التمر، أم أنها أحلى من حلاوة الإيمان بالوجدانية

على سبيل الغلو فى التعبير عن اللذة، أم تراه يقصد أن هذه الرشفات المتعددة أحلى من حلاوة الرشفة الواحدة أو أحلى من الاكتفاء بالرشف من امرأة واحدة؟ الحقيقة أن هذه الدلالات الأربع كلها محتملة ومتضمنة فى الكلمة بالدرجة نفسها، ومن يصر على حصرها فى دلالة واحدة لا تعددها أو أنها محتملة أكثر من غيرها يصدر عن قصور فى فهمه طبيعة الشعر عموما وشعر المتنبي على وجه الخصوص. لقد أطلق المتنبي لفظة «التوحيد» من عالقها وفجر فيها طاقاتها التعبيرية من خلال توجيهها إلى كل دلالاتها المعجمية والثقافية والاجتماعية. وبهذا الاكتناز فى دلالة الكلمة، يكون المتنبي قد ورط الذوق التقليدى المعتاد على حصر الدلالة فى مدلول واحد، وجعل الناس يسهرون ويختصمون فى مرامى شعره. والحقيقة أن بعض أبيات المعاني المشكلة تجرى على هذا المثال من التوجيه فى الكلمة، ولهذا قالوا إن المتنبي أول من وسع باب الثورية^(٢٤). أما فيما يتعلق بالتوجيه الدلالي فى التركيب النحوى أو العبارة الشعرية، فقد نكتفى فى التمثيل عليه بالمطلع التالى:

أحيا وأيسر ما قاسيت ماقتلا

والبين جار على ضعفى وما عدلا^(٢٥)

يقول ابن سيدة فى شرحه الدلالات المتعددة فى الشطر الأول:

«يجوز أن يكون أراد: أحيا وأيسر ما قاسيته ما قتلنى، أو ما من شأنه أن يقتل؛ وإذا كان أيسر ما قاسيته قاتلا، فما ظلك بأكثره وأشد. وهذا على وجهين: إما أن يكون تعجب من ذلك فقال: أنا فى حال حياة، وأقل ما قاسيته قاتل! وإما أن يكون طمع بالحياة فأنكر ذلك فقال: كيف أحيا مع هذه الحال؟ فهذان وجهان الاستفهام. وقد يكون (أحيا) خبرا، أى أنا أحيا وهذه حالى،... وقد يكون (أحيا) اسما يدل على المفاضلة، أى: أثبت لحياتى ما قتل، وهذا غلو وإفراط، لأنه إذا كان ما قتله أثبت شئ لحياته، لم يبق ما يوجب الموت»^(٢٦).

ونضيف أن مما يرشح الدلالة على المفاضلة أن «أحيا» قد عطف عليه اسم مفاضلة آخر هو «أسر»، فكأن الاسمين متوازنان من الناحية الصرفية، مع أن دلالة المفاضلة إيهامية في الأول وحقيقية في الثاني. والواقع أن ابن سيده قد قدم قراءة جيدة في فهمه احتمالات دلالة التركيب النحوي في هذا البيت، فهو قد أورد الاحتمالات كلها تقريباً، ولكن استخدامه عبارات مثل «يجوز، قد يكون أراد، إما... وإما» يوحي بأنه يتصور أن العبارة الشعرية هنا لا تحتل إلا هذه الدلالة أو تلك، أي أن كل احتمال للقراءة يستبعد الاحتمالات الأخرى، مع أن كل الدلالات التي أوردتها محتملة ومتضمنة، ولا يلغى بعضها بعضها الآخر.

تلك، إذن، أمثلة على المستوى الأولي البسيط من أسلوب التوجيه في الكلمة المفردة والعبارة القصيرة في شعر المتنبي. غير أن سرعان هذه الظاهرة الأسلوبية المدهشة في الدائرة النصية الأوسع التي تشمل المقطع الشعري كله والقصيدة بكاملها أحياناً لم يحظ من الدرس القديم بما يستحقه من وقفة نقدية متأنية ومتقصية، وإن كان من المؤكد أن بعضهم قد لمح من بعيد. ولعل الثعالبي كان أوضح الذين لمحوا أسلوب التوجيه في وحدات تكوينية تامة من القصيدة، فهو يقول في معرض كلامه عن محاسن المتنبي وبدايته:

«ومنها مخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق مع الإحسان والإبداع، وهو مذهب تفرد به واستكثر من سلوكه اقتداراً منه وتبحراً في الألفاظ والمعاني ورفعاً لنفسه عن درجة الشعراء وتدرجاً لها إلى مماثلة الملوك...» (٢٧).

وبعد أن يورد طائفة من الأمثلة على هذا المذهب، يأتي بالملاحظة الرديفة التالية:

«ومنها استعمال ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد. وهو أيضاً مما لم يسبق إليه وتفرد به وأظهر فيه الحذق بحسن النقل وأعرب عن جودة التصرف والتلعب بالكلام» (٢٨).

ثم يورد أمثلة على هذا المذهب أيضاً. فالثعالبي يلاحظ أن المتنبي يوجه المعجم الغزلي النسيبي إلى مخاطبة الممدوحين من الملوك ويستعمل ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد، ويرى أن هذا الصنيع يمثل خصوصية أسلوبية في شعر المتنبي، فهو مذهب «تفرد به واستكثر من سلوكه»، وهو «مما لم يسبق إليه». إن مثل هذه الملاحظات العابرة التي أطلقها الثعالبي تستحق المتابعة والتوسيع بإجراء قراءات تتجاوز الأمثلة القليلة والآيات المفردة التي أوردتها.

أما الدارسون المحدثون، فإن لهم ملاحظات تختلف في قربها أو بعدها عن تلمس أسلوب التوجيه القائم على العلاقة بين ظاهر القول الشعري وباطنه. يرى محمد العشماوي، مثلاً، أن الانفعال الفريد الأصيل عند المتنبي يجعله ينجح في تطوير أجزاء القصيدة وإخضاع التقليد لإحساس واحد مهيم (٢٩). وعلى ضوء قوله هذا، يقدم قراءة مختصرة لقصيدة المتنبي التي مطلعها «مالنا كلنا جوي يا رسول»، فيقول عن مقدمتها:

«وعلى الرغم من أن هذه الأبيات تصدر عن عاطفة حب صادق، وترتفع إلى مستوى عال من الأداء في فن الغزل فإننا نخطئ، بل نظلم الشاعر إذا وقفنا عند هذا الغزل وحده وتركنا ما يرقد تحت الكلمات من معانٍ ثنائية، تظهر في تركيز الأبيات على عناصر الخيانة والتآمر والزيف والادعاء في كثير من المرات والسخرية. هذه المعاني التي تختفي وراء الغزل لها من غير شك دلالاتها، إذن تشكل خيطاً أساسياً في الموقف المثار أو المطروح» (٣٠).

وبعد أن يستعرض بقية أجزاء القصيدة، يخلص إلى القول:

«وما أظننا في حاجة إلى مزيد من القول لكي نؤكد ما سعينا إلى تحقيقه من أن القصيدة عند المتنبي قد استطاعت أن تحول الموضوع التقليدي سواء أكان هذا الموضوع غزلاً أم مديحاً إلى رؤية ذاتية يجسد فيها الشاعر موقفه ورؤيته بحيث

يصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا ويصدر
العمل الفني من لحظة شعورية واحدة تنساب في
أجزائه... (٣١).

وقد سبق طه حسين إلى ملاحظة هذا الأسلوب في شعر
المتنبي، ولكنه يقصر ملاحظته على مقدمات قصائد المتنبي
بالذات، وذلك حين يقول: «إن مقدمات قصائد المتنبي
تخطي الغزل التقليدي وتفصح في كثير منها عن موقف
الشاعر النفسي» (٣٢).

بقي علينا الآن أن نتوسع في قراءة شعر المتنبي على ضوء
تلك الملاحظات التي أبداهها النقاد قديما وحديثا، وأن نحاول
أن نكون أكثر منهجية في الكشف عن تلك الظاهرة
الأسلوبية التي حام حولها النقد ولم يحددها تحديدا دقيقا.
ونبدأ بالقول إن أسلوب التوجيه الدلالي ظاهرة شاملة في
خطاب المتنبي، وسيكشف التحليل المتقصى فيما بعد كيفية
سريانها في نص بأكمله، ولكنها في المقدمات أوضح منها
في الوحدات التكوينية الأخرى من قصائده. ولهذا، سيبدأ
النقاش هنا بالكشف عنها في مقدماته أولا، والمقدمات التي
سيمثلها التحليل هنا هي مقدمات قصائده ذات المطالع
التالية: «واحر قلباه»، و«دمعي أجاب وما الداعي سوى
طلل»، و«ليالي بعد الظاعنين شكول»، و«على قدر أهل
العزم تأتى العزائم»، و«كفى بك داء أن ترى الموت شافيا».

لو توقفت قراءتنا في المقدمة الأولى عند البيت الأول
منها: «واحر قلباه» ولم نتجاوزه إلى ما بعده، فإننا سنذكر
بقينا أننا أمام مطلع غزلي مبني على احتراق قلب المحب
بسبب الموقف البارد الذي يديه الحبيب، وسندرك كذلك أننا
أمام مقدمة غزلية تامة الصورة لو حذفنا اسم سيف الدولة
فقط من البيتين التاليين للمطلع. فمن الواضح أن المتنبي
يتكئ في هذه المقدمة على المعجم الغزلي النسيبي ويغرف منه
بلا هوادة فيذكر: حرارة قلب المحب في مقابل برودة قلب
الحبيب وعدم مبالاته، اعتلال الحال والجسد بسبب هذا
الحب، الشكوى من عدم الحظوة لدى الحبيب مع تفاني
المحب وولائه، ثم تكرار لفظة «الحب» في كل شطرة من
البيتين الثاني والثالث. إن المتنبي يصدر هنا عن إدراك فني

لطبيعة الموقف في مقدمة القصيدة المرية التي تتضمن دائما
حديثا عن الحب وشكوى من تمنع الحبيب وجفائه، ولكنه
يدرك أيضا أن الموقف الغزلي يعبر دوما عن علاقة بين اثنين
يسودها التوتر الشديد. فلماذا لا يوجه هو هذا التوتر الموروث
توجيها دلاليا جديدا، ويوظفه في التعبير عن علاقته بسيف
الدولة التي وصلت إلى حد قصي من التوتر؟ ومن هنا يفرض
التوجيه الدلالي القائم على ازدواجية العلاقة بين ظاهر القول
وباطنه إلى تقاطع الخطاب الغزلي ب خطاب العتاب، ونصبح
أمام خطين متقاطعين للدلالة: فهي دلالة غزلية أفقية في
الظاهر، ولكنها عتابية رأسية في المستوى العميق، ولا يروغ
كفة التوجيه إلى المستوى العميق المنصرف عن عتاب المرأة
إلى عتاب الرجل سوى ذكر اسم سيف الدولة. وفي نهاية
المقدمة نرى المحب العتاب هو الذي يرسل باختباره: «إذا
ترحلت عن قوم... ليحدثن لمن ودعشهم ندم» مع بقاء
الحبيب في الدار. وهكذا أصبح سيف الدولة معشوقا متوجها
إليه بالعتاب والشكوى ومهددا بالارتحال عنه.

وفي مقدمة قصيدته التي مطلعها «أجاب دمعي»، يلم
المتنبي بفلذات من الطللية ومن النسب التقليدي، فيأخذ من
الطللية دلالتها على البكاء، ومن الموقف الغزلي شكوى
النوى والهجر والاشتياق وفقدان الأمل في اللقاء وتهيب
الزيارة، متدرجا بعد ذلك إلى شيء من الغزل الحسى وشكوى
الشيب، ثم يذكر أخيرا أنه حين قرر أن يطرق فتاة الحي
ذهب متقلدا سيفه لحماية نفسه من الوشاة والأعداء. هذه
كلها تبدو في الظاهر عناصر أدبية تقليدية في قطعة النسب،
ولكنها في حقيقة الأمر عناصر موجهة إلى التعبير عن لحظة
شعورية معينة في واحدة من انعطافات علاقة المتنبي بسيف
الدولة. ودون أن نعرف شيئا عن الظروف الموضوعية التي
أحاطت بنظم هذه القصيدة، نلاحظ في مقدمتها التركيز
على الدعوة من طرف والإجابة الباكية من الطرف الآخر مع
فقدان الأمل واليأس وتهيب القدوم للزيارة إجابة لتلك
الدعوة، كما نلاحظ في الغزل الحسى كون الحبيبة مطاعة
الحظ، مالكة، ولقنتها عظيم الملك في المقل، ونجده يشير
إلى أن علاقته بها حتى الآن لم تكن لذينة خالصة ولم
تفض إلى شيء يجد له حلاوة في حياته العملية. ولأنه يتهيب

وفي علاقة انسجام مع العشيرة (البلاط) إلا معه. بهذا التوجيه تتحول عناصر الغزل والنسيب إلى رموز تستبطن إحساسات الشاعر وموقفه النفسى من علاقته بسيف الدولة.

وفي سيفيته التى مطلعها «ليالى» بعد الطاعنين شكول» يلم المتنبي بعناصر من النسيب الجاهلى والعذرى؛ فيذكر الطاعنين ويشكو من ليل العاشقين لرتابته وطوله، ويشيد بقدرته على تحمل العيش بعد رحيل الأحبة، فيتنسم الريح التى تهب من ناحيتهم، ويشرق بالماء عند تذكرهم، ويشكو أو يعتز بقيم الحفاظ التى تمنعه من الوصول إلى حوض الماء. وأخيرا، تنفضى الشكوى من طول الليل إلى التطلع إلى ضوء الصباح الذى لقيه مع الفجر فى مكان يقال له «درب القلة»، وهو المكان الذى لقي فيه سيف الدولة بعد انتصاره على الروم. وهنا يصبح الليل الزمنى مقتولا بيد الفجر، أما الليل المجازى المرادف للسكون والتباس الرؤية فى نفس الشاعر؛ فقد قتله فجر بشرى يقال له سيف الدولة وثأر للشاعر منه. لقد اتخذت فى ذهن الشاعر صورة الفجر بصورة سيف الدولة، وأصبح كل طرف منهما معادلا للآخر، فكلاهما زما القفل والحركة فى مقابل الليل الذى هو زمن السكون وعدم الفعل. من الجائز أن يكون المتنبي قد نظم هذه القصيدة فى ليلة كان يتأهب فيها للقاء سيف الدولة بدرب القلة للاحتفال بانتصاره، ولهذا كانت نفسه المتوترة المفعمة بالأمل والتطلع تضيق بالليل وتستبطن الصباح الذى هو زمن الحركة والرحيل نحو سيف الدولة. وإذا لم تكن هذه هى لحظته الشعرية بالضبط، فإن نفس المتنبي على أية حال كانت بطبيعتها نفسا قلقة متوترة تستريح بالحركة النهارية التى يأتى بها الفجر وتنعب بالإناخة والثواء الليلى. ولذا، نتصور أن شكواه من سكون الليل كانت تمثل لديه انفعالا صادقا وتجربة شعرية حقيقية. الواقع أن قراءة المتنبي بصفته نصا واحدا فى كل مقدماته لا تمل على أنه كان عاشقا بالفعل حتى نفتتح هنا بصدق شكواه من طول الليل على العاشقين، ومع هذا فالشكوى صادقة إذا فهمنا دلالتها البعيدة التى تقبع خلف ظاهر اللفظ. إن ليله الثقيل الذى يشكو منه إنما هو ليل عاشقى المجد و لقاء الملوك مستبطن فى ليل العاشقين العذريين. ولقد أثبت فى نهاية النسيب أن

الزيارة ويحذرهما، قرر أن يترك فتاة الحى متقلدا سيفه؛ إذ يبدو أنها محبوبة من الكل ويحيط بها كثير من أعدائه. إن الفضاء الدلالى فى هذه القطعة عموما يضعنا أمام موقف غزلى ملتبس كتيب متردد فيه البكاء والخوف والحذر واليأس من جدوى اللقاء لو حصل، وتأتى عبارة «أنا الغريق فما خوفى من البلل» لتتضمن مثلا تبريرا يتطوى على محاولة لحسم الموقف المتردد بالاندفاع فى مغامرة خطيرة تنطوى عليها تلك الزيارة. ولعل هذه الدلالة الملتبسة هى أقصى ما يستطيع أن يصل إليه استنطاق النص. ولكننا من خلال العلاقة الجدلية بين داخل النص والظروف الخارجية التى أحاطت به، نستطيع أن نصل إلى فهم أعمق لما يختفى تحت الكلمات الغزلية من دلالات. وهنا يشير الشراح إلى أن هذه القصيدة أتت حين استرضاه سيف الدولة ودعاه إليه بعد مغاضبة وقطيعة. ولكننا نفهم مع هذا الاسترضاء من طرف والرضا المتحفظ من الطرف الآخر أن كبرياء الذات مازال جريحا، ولهذا توجهت الطللية وتوجه النسيب كله إلى التعبير الرمزي عن هذه اللحظة الشعرية. لقد أصبحت الطللية رمزا لعلاقة متهدمة أو منهارة، وصارت الاستجابة الباكية أمرا لا يتعلق بالطلل نفسه بقدر ما يتعلق بضرورة تلبية تلك الدعوة «الأميرية» المتعالية، وأصبح الحديث عن الحبيبة المالكة المطاعة المحبوبة فى العشيرة كلها، التى يشقى هو وحده بها فيراقبها ويتعجب زيارتها ولا يترك حبيها إلا متقلدا سيفه موجها إلى التعبير عن علاقته بسيف الدولة وبلاطه الذى يضم كثيرا من الأعداء والحاسدين. هكذا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام معجم غزلى موجه توجيهها جديدا إلى دلالة ضمنية تشير إلى علاقة الشاعر بطله فى موقف معين، وهو كما فى المقدمة السابقة توجيه قائم على تقاطع الخطاب النسيبى الأفقى بالخطاب الذاتى الرأسى. إن كبرياء المتنبي أو مكابرتة توهمنا بأنه عاشق يشكو من مرارة الحب، ولكنه على مستوى الرمز والتلميح يشكو من مرارة يجدها فى حبه سيف الدولة بعد أن حصل انشراح وتصدع عميق فى تلك العلاقة، ومن هنا ظهرت تلك المسحة من الكآبة التى تظلل الموقف الغزلى: الدموع، شكوى النوى والفراق والهجر واليأس من اللقاء، الثرقب والحذر، الإشارة إلى أنها مالكة ومطاعة

معشوقه وفجره الذي يتطلع إلى لقاءه ويستثقل الليل بعيدا عنه إنما هو سيف الدولة الذي لقيه بدرب القلة مستبطنًا في الفجر الزماني ومندمجا به ومتحدًا معه على مستوى الرمز المنسرب من العقل الباطن لدى شاعر أصيل مبدع. وحين يقرر المتنبي في البيت الأخير من قطعة النسب أن سيف الدولة هو العاشق الوحيد الذي أدرك ثأره واقتص من ظلام الليل، ندرك أن «العشق» لفظة يستخدمها المتنبي لكي ترمي إلى ما هو أبعد من دلالتها الحرفية التقليدية، فالمتنبي الشاعر الفذ يعشق المجد، وسيف الدولة الملك والبطل القومي عاشق النصر، وزحفه في ظلام الليل ليس إلى خدور النساء بل إلى مواقع الأعداء. مرة ثالثة، إذن، نرى أننا في الظاهر أمام خطاب غزلي يستحضر الشاعر فيه عناصر من النسب التقليدي، ولكنه على مستوى الدلالة الباطنة خطاب ذاتي موجه إلى التعبير عن موقف نفسي ولحظة شعورية معينة اختار الشاعر أن يغطي وجهها تحت هذه اللغة الغزلية التراثية.

أما فيما يتعلق بأسلوب التوجيه في مقدمة سيفيته المشهورة التي مطلعها «على قدر أهل العزم» فإننا نبدأ الحديث عنه بإثارة التساؤل التالي: لماذا يبدأ المتنبي هذه السيفية متحدًا بأسلوب الحكمة وضرب المثل عن أهل العزم وعن العظائم التي تبدو صغيرة في عين العظيم؟ أليس من المحتمل جدا أن نرى في عبارتي «أهل العزم» و«عين العظيم» دلالة على سيف الدولة وإشارة إليه. الذي يبدو أن ذلك النصر التاريخي المؤزر الذي حققه سيف الدولة في «قلعة الحدث» كان قد ملأ نفس الشاعر إحساسًا بالعظمة والاعتزاز القومي وجعله يشمن ما يحققه عزم الرجال. فنحن، إذن، لسنا أمام خطاب في الحكمة والمثل السائر إلا في الظاهر، أما في المستوى الأعمق فإن الحكمة المتفجرة على لسان الشاعر من أول القصيدة مستمدة من إنجاز سيف الدولة وموجهة إلى التعبير عنه في الآن ذاته، فالحكمة تشكل مدحا غير مباشر في حقيقة الأمر.

ولعل مما له صلة بأسلوب التوجيه في المقدمات، ملاحظة أن أوائل الكافوريات تنم مقدماتها عن اشتياق لسيف الدولة وندم على فراقه، في حين كان المفترض أن تنطوي تلك المقدمات على استبشار بقدومه على كافور. كيف يفتح

المتنبي أول قصيدة له في مدح كافور «كفى بك داء» بتمنى الموت متحسرا على عدم وجود الصديق المخلص، وكيف يعاتب قلبه على تعلقه بمن نأى وجهه له، كما يعاتب عيونه التي تبكى على أثر الراحلين؟ يبدو المتنبي في هذا المقدمة كأنه يتحسر إلى درجة تمنى الموت على فراقه ذلك الحبيب الذي نأى بنفسه وارتحل عنه وقطع صلته به، ويعاتب قلبه وعيونه على تعلقهما بحبيب غادر. إن هذا الخطاب التمهيدى في مقدمة قصيدة يمدح بها كافور يضعنا أمام مستويين من مستويات التوجيه: أولهما أن خطاب النسب التقليدي المتعلق بالمرأة قد توجه كالعادة إلى معاتبة رجل والتحسر على فراقه، وثانيهما أن الحديث في المقدمة قد انصرف عما هو مفترض من الاستبشار بقدومه على كافور وتوجه إلى الندم على فراق سيف الدولة، ودلالة هذا التوجيه على الشاعر أن المتنبي لا يمكن أن يكون جاهلا إلى هذه الدرجة بأساليب اللياقة والأدب، ولكنه في الواقع لا يكن احتراما للرجل ولا يشعر بماطفة إيجابية نحو سيده الجديد، ووجه العمق في مثل هذا الأسلوب أن الطبقة التحتية للخطاب الموجه تستبطن الإحساس الأصيل والانفعال الصادق لدى الشاعر. يقول أبو القاسم الأصفهاني متحدًا عن هذه السمة الأسلوبية في أوائل الكافوريات: «فلما انتهت مدته عند سيف الدولة... قصد مصر ملحا بكافور فأنزله وأقام عنده ما أقام، إلا أن أول شعره فيه دليل على ندمه لفراق سيف الدولة، وهو «كفى بك داء»^(٣٣). ويقول أيضا عن كافوريته الثانية التي مطلعها «فراق ومن فارقت غير مذم»: «ثم لما أنشد الثانية خرجت موجهة يشاق سيف الدولة»^(٣٤). فأبو القاسم الأصفهاني يقول بصريح العبارة إن مقدمة هذه القصيدة أتت «موجهة يشاق سيف الدولة»، وهو يقصد فيما يبدو أن الخطاب الشعري في هذه المقدمة كان ينبغي أن ينصرف إلى الاستبشار بقدومه على كافور، ولكنه توجه بدلا من هذا التعبير عن اشتياقه لسيف الدولة مع ما يفيد كرهه القDOM على كافور. وقد فسر أحد القدماء الكافوريات على أساس محتمل الضدين، بمعنى أن كل بيت مدحى يستبطن الهجاء. وهي نظرية لا تخلو من دلالة على ما نحن بصده، وإن كان صاحبها يضطر إلى التحمل في تطبيقها أحيانا.

ويكشف البيتان التاليان (١٩ - ٢٠) عن جدلية العلاقة بين الطرفين، فالإحساس بالاغتراب والاكتئاب النفسى الذى صاحب إقامته فى مصر هو الذى أدى إلى اعتلال جسده، كما أن إصابته بالحمى قد ضاعفت من إحساسه بالضيق والاكتئاب. وفى هذه الأبيات المحورية عبارات دالة على صرامة هذا القيد المزدوج، أولها عبارة «أقمت» المكونة من فعل دال على الركود والجمود، وهو فعل مسند إلى فاء الفاعل التى تسمرت بالبلاء فى أرض مصر؛ ويأتى إثبات الإقامة فى الشطر الأول مدعوماً بنفى الخيب والحركة فى الشطر الثانى، كما تأتى عبارة «فلا ورائى ولا أمامى» لتدل على نزوع يأتس إلى الحركة إلى أى اتجاه، حتى وإن كانت إلى الوراء، المهم أن تكون هناك حركة بغض النظر عن اتجاهها، ونحن نقدر المأساة حق قدرها إذا فهمنا أن هذا الشاعر الذى مله الفراق كان جنبه فى الماضى لا يفارق ظهر ناقته فى حركة دائبة لا تعرف الاستقرار. من هذه الأبيات نفهم أن الشاعر كان يقع تحت وطأة إحساس سلبى فى نفسه وجسده، ومن الطبيعى أن نتوقع نزوعه إلى حالات إيجابية مضادة؛ فالقيد ينزع إلى الانطلاق، والثاوى ينزع إلى الحركة، والعاجز ينزع إلى القدرة على الفعل. من هذا المنظور الثنائى الضدى، سينطلق التحليل للكشف عن العلاقات التى تربط المحور هنا بالوحدات الخمسة الأخرى المكونة للنص.

يدو المتنبي فى مقدمة قصيدته. كأنه يستحضر غرضاً تقليدياً وسياقاً قديماً هو سياق الرحلة فى الفلاة على ظهور المطايا، وهذه هى الدلالة الأولية التى يستطيع أن يصل إليها كل من له معرفة بالشعر العربى. ولكننا فى الواقع أمام توجيه دلالى يرمى فيه القول الشعرى إلى ما هو أبعد من معناه الظاهر القريب. إن خطاب الرحلة هنا يخفى تحت قشرته الظاهرة نزوع الشاعر إلى الانطلاق والحركة فى حال إحساسه بقيد الحمى وقيد الإقامة فى حاضرة مصر. وتأتى عبارة «ذرائى والفلاة» بمثابة صرخة المقيد الذى يتوسل إلى الصاحبين بتخليصه من القيد. الفلاة المرادفة هنا لحرية الحركة والارتحال تمثل النقيض المباشر لسجن المدينة، كما يمثل هجير الصحراء الذى يريد الشاعر مواجهته بلا لثام النقيض المباشر لرطوبة النيل. هكذا يجد الحر المقيد بالمرض

نخلص من هذا كله إلى القول إن أسلوب التوجيه بشكل عند المتنبي قانوناً فنياً يجب أن نلتفت إلى حضوره حين نقرأ مقدمات قصائده، فهو أحد عناصر الإشكال الدلالى فى شعره الفذة وبلاغته المعجزة.

هذا فيما يتعلق بحضور أسلوب التوجيه فى مقدمات قصائد المتنبي. غير أن هذا الأسلوب يشكل سمة بلاغية لا تقتصر على المقدمات وحدها، بل تشمل النص الشعرى كله أحياناً كما فى قصيدته «ملومكما...» التى سيتناولها التحليل التالى. تتشكل هذه القصيدة من اثنين وأربعين بيتاً يمكن تقسيمها حسب البناء الموضوعى الظاهرى إلى ست وحدات تكوينية كما يلى:

- ١ - الرحلة الصحراوية (١ - ٦).
- ٢ - فخر ممزوج بالتأمل وضرب المثل (٧ - ١٦).
- ٣ - قيда الإقامة والمرض فى محور القصيدة (١٧ - ٢٠).
- ٤ - وصف الحمى (٢١ - ٢٩).
- ٥ - نزوع الجواد المقيد إلى الانطلاق والخلاص من مرض القيد (٣٠ - ٣٨).
- ٦ - هاجس الموت (٣٩ - ٤٢).

تؤدى النظرة الأولية إلى خلق الانطباع بأننا فى هذه القصيدة، خاصة فى نصفها الأول، أمام تداعيات نفسية غير محكمة الربط، ولكن القراءة الثانية تكشف فى الواقع عن تماسك دلالى مدهش بين وحداتها التكوينية. وللكشف عن هذا التماسك، ينبغى فيما أحسب أن نتطرق من المقطع المفتاحى الثالث بأبياته الأربعة (١٧ - ٢٠) التى تحتل وسط القصيدة تقريباً وتشكل محوراً الذى يستقطب شبكة العلاقات فى الوحدات السابقة واللاحقة. تفصح هذه الأبيات عن حالة شعورية قوامها الإحساس بالقيد والعجز عن الحركة. وهو فى الواقع قيد مزدوج: طرفه الأول نفسى يتمثل فى نوع من الإقامة الجبرية المفروضة على الشاعر فى مصر عند رجل يفضيه منذ البداية ولا يحس بعاطفة إيجابية نحوه، وطرفه الثانى قيد جسدى يتمثل فى الإصابة بالحمى. يظهر هذان الطرفان لحالة القيد فى البيتين السابع عشر والثامن عشر،

المستوى التحتى للدلالة يلمح إلى دار الضيافة التي هي مصر، ويعرض بالمضيف الذي هو كافور. وتتضمن الأبيات التالية (٨-١٣) تأملات تبدو كأنها مستمدة من قناعاته المعروفة بسلبية أخلاق الناس عامة (الابتسامة الخادعة، عدم الوفاء حتى من قبل الأصفياء، التعلق بالمظاهر دون الجواهر في بناء الصداقات، الأخلاق اللثيمة)، غير أن تلك التأملات التي تبدو عامة مستمدة في الواقع من خصوصية اللحظة الشعورية، فهي ليست سوى تأملات الضيف الأعرابي الذي حل بالمدينة وبات يمقت الأخلاق التجارية الحضرية عند أهل المدن، وصار في المقابل يحن إلى صفاء البادية وعفوية حياتها ونبل أخلاق أهلها، وهي صفات إيجابية ألصقها بذاته في مقابل سلبية أخلاق الآخرين في المدن، وهنا نصل إلى نوع من العلاقة الجدلية بين الإقامة في مصر وما يقوله عنها، إن الإقامة الكثيبة عند كافور في مصر هي التي أملت عليه ما يقوله من تأملات هنا جعلته لا يرى غير الجانب السلبي من أخلاق الناس، كما أن تلك الأخلاق السلبية هي التي جعلت نفسه تضيق بالإقامة. وقد نقرأ في أبيات التأمل هنا تعريضاً خاصاً بكافور ورجال بلاطه (أهل البخل، أخلاق اللثام، غير الكرام، تدنى الأولاد عن مستوى الأجداد). ويأتي الفخر بالألفة في البيت الحادى عشر لي طرح نوعاً من الرفض النفسى لهذه الإقامة البائسة، فحين تأنف الذات من التعلق باللثام وغير الكرام، فإنما تعلن عن عزمها على الرحيل عنهم والتخلص من الإقامة معهم. إن تركيزه على ملاحظة السلبيات فقط في أخلاق الناس يأتي بمثابة تهينة نفسية لكسر القيد وفك الحصار المفروض عليه في محيطه الاجتماعي، لأن من طبيعة الإنسان إذا أبغض شيئاً وأراد الخلاص منه أن يبرره ويهيئ له بتكرار الحديث عن سلبياته. وعليه، فإن كل ما يقوله المتنبي هنا عن إيجابية أخلاق الذات وسلبية أخلاق الآخرين يمثل مبررات نفسية للحركة والانطلاق إلى خارج محيط الدائرة الكافورية. وعلى هذا الأساس أيضاً، فإن خطاب التأمل هنا مستمد من انفعاله بقدرة الإقامة وموجه إلى التعبير عنه، ومن هنا علينا أن نربط خطاب التأمل وضرب المثل - الذي تعودنا على سماعه في كثير من قصائد المتنبي - بالظروف الموضوعية والمواقف الحياتية التي

والإقامة راحته في الانطلاق بحرية إلى الفلاة ومواجهة هجيرها بلا دليل ولا وسيط، وهو في المقابل يجد تبعه في الإناخة والمقام وهما الموجبان للراحة في الظروف العادية. إن الإناخة والمقام هنا رمزاً يستبطنان الدلالة على حالته في مصر. ويعكس اعتزازه، في الأبيات التالية، بألفته حياة الصحراء وخبرته بدروبها ومواقع الماء فيها - بغضه حياة المدينة، فألفة حياة الصحراء هنا تقابلها الجفوة من حياة المدينة، وهذه الجفوة هي الدلالة المسكوت عنها المشار إليها بالحديث عن نقيضها، هكذا نرى في التحليل الأخير للمقطع الافتتاحي أن عنصر الرحلة الصحراوية والحديث عن الفلاة والهجير ليس غرضاً تقليدياً منفصلاً عن جوهر اللحظة الشعورية المشككة في محور القصيدة، فإذا كان المحور يفصح عن حالة سلبية من الركود النفسى والعجز الجسدى، فإن مقدمة القصيدة تنزع إلى تحقيق حالة إيجابية مضادة هي حالة الانطلاق والحركة التي تمثلها الفلاة والرحلة على ظهور المطايا، فهو - إذن - خطاب موجه وموظف في التعبير الرمزي عن لحظة شعورية وانفعال صادق يقبع خلف سياق تقليدى.

وفي المقطع الثانى يبدو الشاعر كأنه يتناول أحد العناصر الأدبية الأثيرة لديه، وهو الفخر المزوج بالتأمل وضرب المثل والحكمة، غير أن كل ما يقوله في هذا المقطع مستمد من اللحظة الشعورية المفصح عنها في الأبيات المحورية. في البيت السادس الذى يشكل نهاية المقدمة وبداية الفخر يبدو المتنبي كأنه يتطلع إلى أن يغدو وحيداً مع ذاته في الفلاة معتمداً على فروسيته وحدها، ولكنه في الواقع يشكو بطريقة غير مباشرة من الوحدة مع الناس في المدينة المصرية، ومن هنا يتحول خطاب الفخر الظاهر بالتوحد مع الذات إلى شكوى مبطنة من الوحدة والاعتراب النفسى. ويأتى البيت السابع ليؤكد دلالة الخطاب على الشكوى من الوحدة والعزلة، لأن «الضيافة» حالة من حالات الاعتراب؛ إذ يكون الضيف في بيت غير بيته بين أناس غرباء عليه، وفي بلد غير بلده، ولدى مضيف ليس من جنسه في الغالب. وحين يقول إنه يرفض أن «يمسى لأهل البخل ضيفاً» يبدو كأنه يؤكد مبدأ أخلاقياً عاماً في سجيته، وهذا هو الوجه الظاهر، ولكنه في

أملته في لحظات محددة من احتكاك الذات بالآخرين. ثم نصل في نهاية مقطع الفخر إلى وحدة فرعية فيه أشد كثافة وأكثر تركيزاً على الحكمة وضرب المثل في الأبيات من الرابع عشر حتى السادس عشر، ولكننا لن نفهم الدلالة البعيدة لهذا الخطاب إذا لم نربطه مباشرة بقيد الحمى على وجه الخصوص. في البيت الرابع عشر يتعجب المتنبي من القادر على الفعل ولكنه لا يفعل، ويمثل لهذا الإنسان بالسيف الحاد الذي يتخلى عن ممارسة وظيفته فينبو ولا يقطع؛ ويتعجب في البيت الخامس عشر كذلك من الذي يجد طريق المعالي ولا يسير فيه إلى نهاية الشوط ولا يترك المطى بلا سنام، كناية عن إهزالها بالحركة. ويقرر في البيت السادس عشر أن أعظم عيب يراه في الإنسان هو الإصرار على النقص مع القدرة على الكمال. هكذا يشير المتنبي بأسلوب الانتقاد إشارة تبدو عامة إلى أنماط بشرية خاملة، لكن إشارته إلى عدم ممارسة هذه الأنماط للحركة والفعل تحمل أكثر من دلالة خاصة على لحظته الشعرية عند نظم القصيدة: فهي قد تحمل لوماً لنفسه على عدم الخروج من مصر حين كان قادراً عليه قبل أن تقيده الحمى وتشل قدرته على الحركة؛ كما تحمل إيذاناً بممارسة فعل الخروج حالماً يشفى وقد تحمل في دلالتها الثالثة تعريضاً بكافور الذي وصل إلى الملك وكان بإمكانه أن يكون رجلاً فاعلاً كريماً ولكنه لم يفعل، وحركياً ولكنه لا يتحرك، وكاملاً ولكنه بصر على النقص. إن أسلوب التوجيه الدلالي، هنا، يكمن في أننا نبدو كأننا أمام حكم عامة وأمثال مضروبة تلخص رؤية المتنبي وموقفه من الحياة عموماً، وهي رؤية مبنية على الإيمان بضرورة الحركة ومقت الخمول، ولكن خطاب الحكمة والمثل ليس مفصلاً عن الدلالة على خصوصية التجربة المركزية في النص، لأن تضمين القدرة على الفعل والسيد على المطايا في طريق المعالي والحرص على الوصول إلى الكمال كلها أمور تطرح حالات إيجابية مقابلة للحالة السلبية التي يقع تحت وطأتها، إنها تطرح ثنائية المقعد النازع إلى الحركة والفعل والوصول إلى الكمال.

ورد مجملًا هناك. فالمتنبي الذي يشكو هناك من العزلة القائلة «قليل عائدي» يتحدث هنا عن زيارة من نوع آخر لانمود عليه إلا بالشعر. غير أن وصفه معاناته من الحمى لم يتخذ أسلوب الشكوى المباشرة، بل جاء في أسلوب تصويري توجيهي يقترب من مفهوم التورية، فالدلالة الظاهرة غير المقصودة أنه يتغزل بصديقة زائرة فتفتعل الحياء فتأتيه ليلاً لكي تستتر بالظلام، ولكن تلك الزائرة الشبهة التي تلتصق بجسده وترفع حرارته ليست سوى الحمى «بنت الدهر» التي تمتطيه بالليل وتنزل عنه بالنهار، ووجه الشبه بين صاحبة التقليبة والحمى أنهما تزوران بالظلام وتفارقان قبل طلوع النهار، وحرص الزور على موعد اللقاء موجود في الحالتين، غير أن الشاعر يثير المفارقة بين المنتظر المحبوب والمنتظر المكروه، ومن هنا ينكشف المرمى البعيد الدال على الحمى. إن ظهور الحمى في صورة الزائرة له غرضان توجيهيان - فيما يبدو - أحدهما بلاغي والآخر نفسي: فالغرض البلاغي الشعري البحث أن الشاعر يستخدم هنا لغة تصويرية بعيدة عن التسطيح والمباشرة المكشوفة، والنفسى أن تعاطف الذات عند المتنبي يمنعه من الشكوى المباشرة الدالة على الضعف؛ فيلجأ إلى التغزل والتشبيب الساخر بهذه الزائرة التي تتسلل إليه في الظلام فتدخل في جسده وتعاشره ثم تغسله بالعرق ودموع الفراق، بعد أن تقضى وطرها منه. وعمق التوجيه، هنا، يبدو في المفارقة بين نوعين من الاتصال: لذة المعاشرة وألم الحمى، وفي كون الشكوى من الحمى قد أدت في صورة خطاب غزلي.

ويرتبط المقطع التالي في الأبيات من الثلاثين حتى التاسع والثلاثين بمقطع وصف الحمى ارتباطاً واضحاً من خلال الانتقال من القيد إلى الانطلاق ومن الركود إلى الحركة. فإذا كانت الحمى في المقطع السابق قد شلت حركة الذات وانطلقتها، فإن هذه الذات ترنو الآن إلى فضاءات الحركة وساحاتها الفسيحة بعيداً عن تلك الزائرة الثقيلة، يبدأ المتنبي هذا المقطع بالتساؤل الدال على التمني والرجاء إذا كان سيكتب له أن يقوم من هذا المرض ليمارس حياته السابقة المقسمة بين أعنة الخيل في الحرب وأزمة

ومن الجلي أن وصف الحمى، في المقطع الممتد من البيت الحادي والعشرين إلى التاسع والعشرين، إنما هو توسيع للحديث عن العلة الجسدية في الأبيات المحورية وتفصيل لما

ويرتبط المقطع الختامي بما قبله مباشرة من خلال الانتقال الثنائي الضدى من النزوع لحركة الحياة إلى التفكير فى سكون الموت؛ فالمرض إما ينتهى بالعودة إلى العافية والحركة التى ينزع إليها الشاعر هنا، أو يؤدى إلى حالة السكون الأبدية التى يمثلها الموت. إن حالة العجز والشلل بالمرض والإقامة قد جعلت هاجس الموت يستحوذ على ذهن المتنبي فى نهاية القصيدة، وجعلته يصدر عن نبوءة خارقة بحس النهاية. لقد قام المتنبي من مرضه بعد هذه القصيدة بفترة وجيزة فيما يبدو، وانطلق إلى الفلاة التى تطلع إليها، خارجا من مصر، فماذا وجد فى انتظاره هناك؟ لقد تحرك وانطلق كما أراد، ولكن حركته كانت باتجاه السكون أو باتجاه الموت حين فاجأ موكبه فى الصحراء ذلك الفاتك الحاقد، وأنهى حياة لم يشهد الأدب العربى حياة مدوية مثلها. إن أسلوب التوجيه الدلالى فى هذا المقطع يكمن فى أن المتنبي يبدو فى الظاهر كأنه يتأمل الموت تأملا عاما لا علاقة له بالنقطة المحورية، ولكن هذا الخطاب التأملى الختامى ليس فى الواقع منفصلا عن جوهر الرؤية المتشكلة فى بنية النص، وذلك لأن النزوع إلى حركة الحياة خارج دائرة المرض والإقامة هو الذى قاد إلى التأمل فى سكونية الموت، فالعودة إلى حركة الحياة أو الانتقال إلى سكون الموت «تحت الرجام» هما الاحتمالان الوحيدان للخروج من حالة المرض، ومن الطبيعى أن تقود الرغبة فى الاحتمال الأول إلى الرهبة من الاحتمال الثانى.

هكذا رأينا كيف تقوم بنية هذه القصيدة على أسلوب التوجيه الذى تحكم طرفى الدلالة فيه ثنائيات: القيد/ الانطلاق، الركود/ الحركة، العجز/ القدرة، فإذا كان المقطع المحورى ومقطع الحمى الزائرة ومقطوعة الجواد والمقطع الختامى تمثل الجانب السلبى فى هذه الثنائيات (القيد، الركود، العجز)، فإن الدلالة الضمنية فى بقية المقاطع تطرح نزوع الذات إلى الحالات الإيجابية المضادة (الانطلاق، الحركة، القدرة). ولعله من المفيد أن نعود الآن إلى إجمال ما ورد مفصلا: لم يكن حديث المتنبي فى مقدمة القصيدة عن الفلاة ومواجهة الهجير والاهتداء إلى موارد المياه فى الصحراء حديثا تقليديا مسطح الدلالة كما يبدو فى الظاهر؛ لأنه خطاب موجه فى دلالة التضمنية إلى التعبير عن نزوع

المطايا فى السفر والارتحال، ولا يخفى ما فى التعبير عن المطايا بلفظة «الراقصات» من دلالة على النزوع إلى الحركة. وهو يشير فى البيت الثانى والثلاثين إلى أن شفاءه من مرضه لابد أن يكون بالعودة إلى الحركة التى افتقدها، والتى تتمثل فى السير «الرحلة» وفى الضرب بالسيف والظعن بالرمح (الحرب). إن التصرف بأعنة الخيل فى الحرب وبأزمة المطايا الراقصات فى الرحلة تبدو عناصر تقليدية يستحضرها المتنبي هنا مرة أخرى من سياقاتها القديمة، ولكنه لم يستحضرها إلا كى يوجهها إلى التعبير عن تطلعه إلى الانطلاق والحركة إلى خارج دائرة الإقامة والحمى. فإذا كانت ساحة الحرب وفضاء الرحلة يمثلان ميدان الحركة، فإن الخيل والمطايا والسيوف والرماح هى أدوات هذه الحركة ورموزها الأساسية. من هنا، يتوجه الخطاب فى هذا المقطع إلى التعبير عن تطلع المقيد بالحمى والإقامة إلى ممارسة الحركة ممثلة فى رموزها الأساسية. ومن خلال التمثيل لحالته بالجواد المقيد فى بقية المقطع، يلتقى طرفا القيد وتتكشف العلاقة بين العلتين؛ فهو تمثيل يجسد كيف يكون اعتلال النفس من الإقامة والشواء سببا فى اعتلال البدن. إن الطبيب الفيزيائى الذى يتجاهل العلاقة بين النفس والجسد يقول له إن سبب المرض مادمى يتمثل فى نوعية الطعام والشراب، ولكن المتنبي يسخر من هذا التشخيص السطحى حين يمثل لحالته بالفرس المقيد الذى هو فى الأصل فرس حرب «تعود أن يغير فى سرايا ويخرج من قتام فى قتامة». هذا الفرس الرياضى الحربى ترهل واعتل بدنه حين قيد ومنع من الحركة ولم يجلب له حتى الطعام الضرورى لحياته فى معتقله. إن حالة الشاعر مع كافور هى مثل حالة هذا الفرس المحتجز بالضبط، فلا أطلقه كافور وتركه يرحل ليمارس الحركة نحو آماله بحرية تامة؛ ولا هو أرضاه وأغناه وحقق له طموحاته حين اعتقله عنده فى مصر. هكذا يكشف المتنبي عن ضرورة الحركة لصحته نفسيا وجسديا، ويكشف من خلال التمثيل الدقيق كيف يترتب اعتلال الجسد على اعتلال النفس بسبب فقدان الحركة. ولقد تقاطع عند هذا المفصل من القصيدة طرفا القيد بعد أن كانا متوازنين، وأصبح الأول سببا والثانى نتيجة. ومن هنا نرى أن صورة الفرس موجهة إلى الكشف عن العلاقة بين طرفى القيد فى الأبيات المحورية.

المقيد إلى الحركة، ويشير اعتزازه بخبرته وألفته حياة الصحراء إلى دلالة مسكوت عنها تتحمل في النفور من حياة المدن. ولم يكن الفخر الممزوج بالتأمل في أخلاق الناس منفصلاً كما يبدو عن الرؤية المتشكلة في بنية القصيدة، وذلك لأن تأملاته في أخلاق الناس مستمدة بشكل خاص من انطباعاته عن تلك البيئة الحضرية التي بات يمجتها ويمقت أهلها ولا يرى إلا الجانب السلبي من أخلاق مضيفيه. وتأتي أنفة الذات من غير الكرام بمثابة تهينة نفسية للخروج من مصر. ونلاحظ أن خطاب الحكمة والمثل في نهاية هذا المقطع يتمحور حول تبيين الحركة والقدرة على الفعل، وليس تركيز الذات على القدرة إلا نتيجة لإحساسها بالعجز في حال الحمى التي شلتها جسدياً والإقامة التي شلتها نفسياً، ولهذا فخطاب الحكمة وضرب المثل مستمد في كل تفاصيله من لحظة شعورية خاصة، وإن كانت تبدو حكماً عامة في الظاهر. ومع أن علاقة المقطع المحوري بما يليه أشد وضوحاً من علاقته بالوحدات التكوينية في النصف الأول من النص، فوظيفة التوجيه الدلالي ما زالت قائمة. في وصف الحمى يقترب أسلوب التوجيه من مفهومه التقليدي، إذ إننا هنا أمام شكل من أشكال التورية ظاهره التغزل بهذه الزائرة المحافظة على مواعيدها التي تحتضنه ليلاً وتفارقه عند طلوع النهار، وباطنه الشكوى من الحمى بأسلوب توجيهي ساخر يشمل المقطع كله. وفي المقطع الذي يلي وصف الحمى يبدو المتنبي كأنه ينزع كعادته منزعا فخرياً بالتصرف في أعنة الخيل وأزمة المطايا الراقصات كما يفخر بالطعن بالقناة والضرب بالحسام. غير أن هذه العناصر الأدبية التقليدية المستمدة من سياق الرحلة وسياق الفروسية لم تستحضر هنا لذاتها، بل لأنها رموز الحركة التي تفتقد الذات الآن وترنو إليها مستقبلاً، ولهذا فهي عناصر موجهة إلى التعبير عن نزوع الذات إلى الحركة وتطلعها إلى الخلاص من ركود المرض. وفي مقطوعة الجواد تنتقل الذات مرة أخرى من التطلع إلى الانطلاق إلى تصوير الحالة الراهنة المتمثلة في القيد، فهو يمثل لحالته بالجواد المقيد الذي أضرب به وأمرضه طول الحمام، وهو جمام على الفرائش بالحمى وفي مصر بالإقامة، ولذا نرى أن الصورة التمثيلية هنا متصلة أشد اتصالاً بالحالة المطروحة في المحور وموجهة لتجسيدها. لأنها تبرز

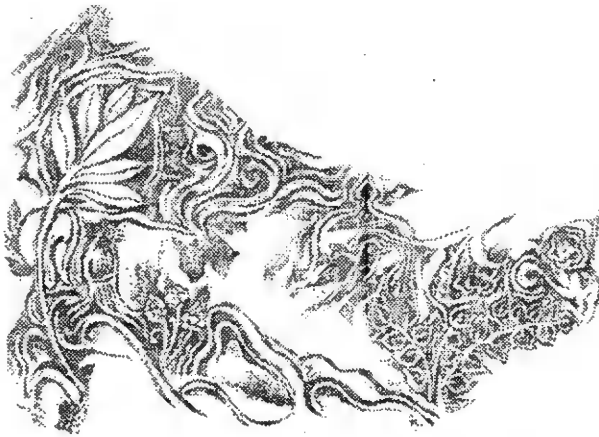
أهمية الحركة المتفتقدة وتكشف عن العلاقة السببية بين طرفي القيد. وفي المقطع الختامي تنتقل الذات من التعبير عن الرغبة في حركة الحياة إلى التعبير عن الرهبة من سكوت الموت، ولذا فإن تأمل الموت في نهاية القصيدة لا يأتي بمثابة شطحة ذهنية معزولة، بل هو خطاب تأملي موجه إلى التعبير عن الرهبة من السكون الأبدي الذي يدفع المرض والاكتئاب النفسي بسبب الإقامة إلى التفكير فيه. هكذا تبدأ القصيدة بتطلع الذات المقيدة بالمرض والإقامة إلى الانطلاق والحركة في الفلوات، ثم تنتهي أخيراً بتأمل الموت والتفكير في سكونيته الأبدية. وبهذا تكتمل الدائرة وتلتحم أجزاء النص في وحدة رائعة يتوجه فيها الخطاب الظاهر إلى دلالة ضمنية نستطيع الكشف عنها من خلال تصورنا للثنائيات الضدية التي تحكم شبكة العلاقات في بنية النص وتجعله يصدر عن رؤية موحدة، وذلك لأن المتنبي شاعر قد لا يقول شيئاً ليست له علاقة بانفعاله الأصيل وموقفه النفسي، إنه حين يستحضر السياقات التقليدية يوجهها ويصهرها في بوتقة الذات حتى تغدو في دلالتها الضمنية شيئاً مختلفاً عن دلالتها الظاهرة، وهذا هو ما نقصده بأسلوب التوجيه.

انطلقت هذه الدراسة من الرغبة الملحة في الكشف عن الإشكال الدلالي الذي جعل شعرية المتنبي ظاهرة مسهرة معجزة ملأت الدنيا وشغلت الناس. فأدت النظرة المتقصية إلى تحديد أصلين جوهريين لهذا الإشكال: هما المذهب الكلامي الذي يتمثل بجانب منه في قيام القول الشعري على الاستدلال والتعليل والتمثيل، كما يتمثل جانبه الآخر في كثافة الجدل القائم على الوعي بعلاقات التجانس والتضاد والتجاور والتناظر بين الألفاظ في شطرى البيت. وأما الأصل الثاني للإشكال فيتمثل في ما أطلقنا عليه «أسلوب التوجيه الدلالي»، الذي يتوجه فيه الخطاب الشعري إلى طبقة أو طبقات دلالية أعمق من طبقته الظاهرة التي تستحضر في الغالب سياقات قديمة. وقد أظهرت الدراسة أن التوجيه يشكل قانوناً لا يقتصر على ازدواجية الدلالة في الكلمة المفردة، كما في التورية، بل يشمل المقطع الشعري كما في مقدمات قصائده، كما يتحكم في نصوص بكاملها مثل قصيدته «ملومكم». ولعلنا بعد هذا ندرِك خطورة القيمة الإجرائية لأسلوب التوجيه في مقارنتنا النقدية لشعرية المتنبي.

الهوامش

- (١) دارت أخيراً مداولة بين دارسين حول حقيقة وجود كتاب للمعري موسوم في عنوانه بعبارة: «معجز أحمد». فرأى أحدهما أنه لا وجود لكتاب مستقل للمعري بهذا الاسم، وأن هذه العبارة ليست سوى اسم رديف لكتاب المعري الآخر حول شعر المتنبي المسمى اللامع العزيزي انظر: محمد ابن عبدالله العزام، ليس للمعري، مجلة عالم الكتب، المجلد الرابع عشر، العدد الثالث، ص ٢٤٢ - ٢٦٢، وله أيضاً في المجلة نفسها مقال بعنوان معجز أحمد الحقيقي المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، ص ٢٦٦ - ٣٠٠ ومال الآخر إلى تأكيد وجود كتاب مختصر بهذا الاسم، ولكنه مفقود. ومن أقوى أدلته في نظري ملاحظته ولع المعري بالتورية في عناوين كتب أخرى موازية مثل «ذكرى حبيب»، و«عث الوليد»، انظر: عبد العزيز المناع، عودة إلى معجز أحمد، مجلة عالم الكتب، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس، ص ٤٨٢ - ٤٩٢. ومهما يكن الأمر في حقيقة هذا الكتاب، فالمهم لدينا هنا إنما هو وجود العبارة نفسها وإطلاقها على شعر المتنبي، وهذه مسألة لاشك فيها.
- (٢) «أحمد» هو أحد أسماء النبي ﷺ، بل من أكثرها استعمالاً بعد «محمد». وقد استخدمه المعري في بعض شعره، ومنه «في اللاذقية ضجة.. ما بين أحمد والمسيح»، وإلى جانب الاشتراك في الاسم، هناك تقارب لفظي أو جناس في اللفظ بين «النبى والمثنى»، فالضنوان يشير المفارقة الدلالية بين معجز النبي أحمد الذي هو القرآن ومعجز المتنبي أحمد الذي هو شعره. ومن هنا أرى أن نعمد التورية في العنوان أمر لاشك فيه، وخاصة إذا عرفنا أن كتب المعري المماثلة تجرى على هذا النوال من التورية.
- (٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتز (استانبول: مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤)، ص ١٢٨.
- (٤) انظر على سبيل المثال: محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي (طرابلس المغرب: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨)، ص ١٥٧ - ١٨٠.
- (٥) انظر: محمد مشبال، الأثر الجمالي في النظرية البلاغية... مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ٦، ١٩٩٢، ص ١٢٦ - ١٤٠.
- (٦) المتنبي، شرح ديوان المتنبي، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠)، ج ١، ص ٧٨.
- (٧) المرجع نفسه، ج ٣، ص ١٩٣.
- (٨) المرجع نفسه، ج ٤، ص ١٧٣ - ١٧٨.
- (٩) المرجع نفسه، ج ٢، ص ٥٦ - ٥٨.
- (١٠) يقول الخطيب القزويني في تعريف المذهب الكلامي: «وهو أن يورد المتكلم حجة لما يدعيه على طريقة أهل الكلام». انظر كتاب: الإيضاح، ط ٢، (القاهرة: مطبعة الجمالية الحديثة)، ص ٢٦٣. ويقول صفى الدين الحلبي في شرح الكافية البديعية، ص ١٣٧: «وهو أن يورد مع الحكم حجة مسلمة بتقطع بها الخصم». ومن الدارسين المعاصرين، يقول عبد العزيز عتيق بعد أن يورد بعض أمثلة ابن المعتز: «إن المذهب الكلامي عند الجاحظ وابن المعتز كما توحى به الأمثلة السابقة هو اصطلاح مذهب المتكلمين العقلي في الجدل والاستدلال وإيراد الحجة والتماس العلل وذلك بأن يأتي البليغ على صحة دعواه بحجة قاطعة أيا كان نوعها». انظر: عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص ١٦٣. غير أن حصر المذهب الكلامي في خطاب الاستدلال والتعليل والتتمثيل يبدو قصوراً في فهمه وتضييقاً لمداوله الواسع، لأنه يستبعد العملية الجدلية القائمة على الوعي المكثف بعلاقات التجانس والتضاد في التعامل مع ألفاظ اللغة. وفي أمثلة ابن المعتز القليلة يتنازل إبراهيم بن العباس ويت واحد لأبي تمام فيها دلالة واضحة على كثافة الجدل في الاستخدام اللغوي، ولكن عتيق استبعد هذه الآيات الثلاثة من الأمثلة التي نقلها من ابن المعتز، ربما لأنه وجدها لا تسند تصوره المحدود لمفهوم هذا المصطلح، في حين أنه أورد جميع الأمثلة الأخرى الدالة على خطاب الاستدلال. وفي تصور الكاتب هنا أن المذهب الكلامي باب واسع يشمل العملية الجدلية على مستوى اللغة وعلى مستوى الفكر.
- (١١) ديوان المتنبي، ج ١، ص ٣٥٦.
- (١٢) المرجع نفسه، ج ٣، ص ٣٥٢.
- (١٣) نفسه، ج ١، ص ٢٧٦.
- (١٤) الجاحظ، البيان والبيان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط ٣ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٨)، ج ٣، ص ٢٨ - ٢٩.
- (١٥) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محيى الدين عبد الحميد (بيروت: المكتبة المصرية، ١٩٩٠)، ج ٢، ص ٣٤٨.
- (١٦) أبو منصور الثعالبي، بديعة الدهر، تحقيق: مفيد قمحية (بيروت: دار الكتاب، ١٩٨٣)، ج ١، ص ٢٢٩.
- (١٧) من الأمثلة التي ساقها الثعالبي على التوجيه قول المتنبي
نهبت من الأعمار ما لروحوته
لهبت الدنيا بأنك خالده
- (١٨) أبو القاسم الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبي، تحقيق: محمد بن عاشور (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٨)، ص ١١ - ١٢.
- (١٩) انظر: أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد بدرى (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠)، ص ٦٠ - ٨٢.
- (٢٠) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، ط ٣، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٣)، ج ٢، ص ٥٢٨ - ٥٣٢.

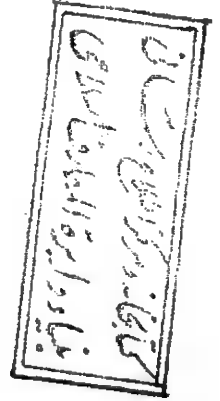
- (٢١) حسام زادة، رسالة في قلب كافوريات المتنبى، تحقيق: محمد يوسف نجم (بيروت: دار الأمانة، ١٩٧٢)، ص ١٠ - ١١.
- (٢٢) الكاتب هنا مدين في قراءته لهذا البيت للنقاش الذي دار حوله في ندرتين داخليتين في قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود. ولكنني فهمت أن الشروحات التي قدمت كان معظمها مبنى على علم الأخذ بمبدأ تعدد القراءات، فقد كانت تبحث عن مرمى واحد أرادته الشاعر دون غيره.
- (٢٣) ديوان المتنبى، ج ٢، ص ٤٠.
- (٢٤) عبد العزيز عتيق، علم البديع (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٠)، ص ١٦٣.
- (٢٥) ديوان المتنبى، ج ٣، ص ٢٨٣.
- (٢٦) أبو الحسن علي بن سيده، شرح مشكل شعر المتنبى، تحقيق: رضوان الداية (دمشق: منشورات دار المأمون للتراث، ١٩٧٥)، ص ٣٢ - ٣٣.
- (٢٧) بهيمة الدهر، ج ١، ص ٢٣٧ - ٢٣٨.
- (٢٨) المرجع نفسه، ج ١، ص ٢٣٩ - ٢٤١.
- (٢٩) محمد زكي المشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص ٢٤٠ - ٢٤١.
- (٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٤٤ - ٢٤٥.
- (٣١) نفسه، ٢٤٨.
- (٣٢) وقعت على هذه العبارة منسوبة إلى طه حسين في كتاب المشماوي آتف الذكر (ص ٢٤٨)، وهو لم يوثقها هناك. وحين أردت تحريرها لم أعثر عليها في كتاب طه حسين: مع المتنبى ولا في مجموعة أعماله الكاملة. وإذا كان المشماوي قد نقل العبارة حرفياً، فإن لي اعتراضاً بسيطاً على عدم الدقة في قول طه حسين عن مقدمات المتنبى إنها «تفصح...»، لأن الإفصاح يعني أن تكون الدلالة ظاهرة وصرحة، وهي ليست كذلك في الواقع، والأولى منه أن يقال «إنها موجهة في دلالتها الضمنية إلى التعبير عن الموقف النفسي للشاعرة».
- (٣٣) أبو القاسم الأصفهاني، الواضح....، ص ١١.
- (٣٤) المرجع نفسه، ص ١٢.



الشعر الصوفي

بين مفهومي «الانفصال والاتحاد»*

وفيق سليطين**



أولاً: مفهوم الانفصال

ينتظم مفهوم الانفصال جملة من نصوص الشعر الصوفي، ويكشف عن المغزى الذي تشده هذه النصوص في خطابها القائم على أساس الإقرار بعالمين متباعين هما: عالم الحقائق أو العالم الروحي، وعالم المحسوسات الذي ما هو إلا ظل للأول، يتسم بكونه عرضياً وزائلاً. وتعبير آخر نقول: إن هذه النصوص تقوم على التنزيه الإلهي، فتقر بوجود هوة حقيقة لا يمكن تجاوزها بين الله والإنسان، بحسب ما تملبه تعاليم الشريعة. وبهذا تتحدد غاية الشعر، هنا، بإعادة إنتاج هذه القيم والتعاليم في حقله الخاص، فهو، إذن، مبني في عمله على نموذج أنطولوجي للحقيقة، يفترض الثبات في الوجود بمقتضى ما تملبه المنقولات. وإذا كانت الحقيقة جوهرًا سابقًا على الوجود، فما على السالك إلا أن يعود إليها ويتسلح بأحكامها في مواجهة كل ما يعرض له.

* يتوفر هذا البحث على تناول بعض نصوص الشعر الصوفي في زمن سيادة الدولة المملوكية الأولى.

** باحث وشاعر، سوريا.

في هذا الضرب من الشعر تتحدد العلاقة بين الإلهي والإنساني بكونها علاقة خضوع وانقياد، تأخذ فيها الرسالة اتجاهًا واحدًا لا يتغير: «الله ← الإنسان».

وضمن مفهوم الانفصال، المعروف به، يمكننا أن نميز بين اتجاهين للنصوص الشعرية من حيث وضوح «الرسالة»، بتعبير «لوتمان»^(١)، وانكشافها، أو من حيث تخفيها واستتارها. ففي أول الاتجاهين تبرز الرسالة إلى سطح العمل، ويتخذ التعبير طابع الوضوح والمباشرة، بينما تستتر في الاتجاه الآخر وتتحلّ في نسج العمل، ويتخذ التعبير طابع الغموض النسبي، الذي لا يفترض مباشرة العلاقة مع المتلقي. وسنقتصر - فيما يلي - على دراسة نصوص من الاتجاه المباشر، الذي يمكن أن نسميه «الاتجاه التعليمي»؛ لأنه يقوم على بعد حكمي أخلاقي، ويهدف إلى تربية المرید وتهذيبه، وتقتصر نصوصه على نظم جملة أفكار، تنقلها عناصر العمل نقلًا سلبياً؛ لأن القيمة المنتجة، هنا، لا تكون وليدة تفاعل غنيٍّ ومعقد بين وحدات النص، بل إن هذه الوحدات والبني الجزئية تكفّ عن الدخول في علاقات سياقية، اكتفاءً بنقل

هذه الأفكار وإعادة تسجيلها نظاماً. وبهذا، تتجمد اللغة في مدلولات ثابتة؛ إذ لا يمكنها أن تخضر إلا في قبرها المعجمي المعين من قبل. يقول ابن عطاء الله السكندري^(٢):

هذه الشمس قابلتنا بنور

وشمس اليقين أبهر نورا*

فسرأنا بهذه النور لكن

بهائيك قد رأينا المنيرا

نلاحظ هنا أن القول الشعري يتحدد بوصفه تقريراً، لأنه يهدف إلى نقل معرفة معينة «خبرة»، وهذه الخبرة لا ينتجها النص، بل إن غايته تنحصر في نقلها وإيصالها بوصفها حقيقة راسخة ومعطاة من قبل، على نحو نهائي لا يحتمل الشك والتساؤل، ولهذا الغاية يتم التوصل بالأسلوب الخبري المبني على السرد، لأنه يوهم بواقعية الحدث. ويأتي الانكاء على التعبير بصيغة الفعل الماضي الذي يتكرر مرتين في البيت الثاني «رأينا» ليؤكد القيمة التي ينقلها النص باعتبارها قد حصلت فعلاً وتم اختبارها وتملكها، ويمكننا الآن أن نفكك هذين البيتين إلى وحدتين أساسيتين هما:

١ - الشمس الطبيعية	٢ - شمس اليقين
- يعثرها الأفول والغياب	- منزّهة عن النقصان
- نرى بها النور	- نرى بها المنير
«الرؤية بصرية»	«الرؤية قلبية، بصيرية»

مما سبق، نلاحظ أن «النص» مبني على ثنائية تجرى المقابلة بين طرفيها، ويكون العمل على تركية أحد الطرفين مقترناً بتسفيه الآخر والخط من شأنه. فالرؤية البصرية تقودنا إلى العالم الحسي، لذلك فإن فعلها باطل ومخادع. أما الرؤية القلبية، فهي تتجاوز المحسوسات وصولاً إلى عالم الحق والكمال.

* في الشطر الثاني من كل بيت خلل عروضي واضح، وقد أقرنا أن نشبههما على صورة الأصل دون تغيير.

إن الشعر هنا، يدعونا إلى العالم الحق، وهو إذ ينبغي إنارتته وإظهار جوهريته يعمد إلى الطمن في العالم الحسي، ويجتهد في الكشف عن زيفه وبطلانه، وبمقدار ما يتاح له أن يجلو نقائص عالم الواقع، يتاح له أن يسمو بالعالم الروحي، وأن يكشف عن حقائقه ومكوناته الراسخة والمنزهة عن كل عيب أو نقصان. واعتماداً على التقابل الضدي، يتبين لنا أن المنير الذي هو مصدر الحقيقة «مصدر النور»، لا يتم الوصول إليه إلا عن طريق القلب، فالإنسان يستطيع أن يقترب من الحقيقة «مصدر النور» بمقدار ما يمكنه أن يتطهر من أدران العالم المادي، وبمقدار استطاعته نفى هذا العالم والغائه.

إن الغاية التي يحاولها هذا الضرب من الشعر، لا يتم خلقها بأدواته، وإنما يجري التعبير عنها ويتم استحضارها، باعتبارها فكر المؤسسة الدينية منقولاً في قالب النظم.

فإذا كان الدين هو القدرة الدفاعية^(٣)، التي صيغت لتكون الضمان الأكيد لأصحابها، ولتمنحهم مزيداً من الاطمئنان الروحي، إذ يوكلون إليها أمر حمايتهم وإنصافهم، فإن الصوفية التي تقيم نشاطها على هدى الدين، وتؤسس جانبها النظري استناداً إلى تعاليمه، تنصبّ فاعلية الشعر عندها على تدعيم القانون الأخلاقي لإذكاء المشاعر الروحية، ودفع النفس نحو العلو والتسامي. ولكن الطابع الأخلاقي هنا، لا تؤسسه التجربة، بل هو الذي يؤسسها ويشدّها إليه، أي هو الذي يصوغ الحياة ويرسمها، لا هي التي تسنّه وتشكّله.

ولا يخفى أن المدرسة الشاذلية في التصوف، التي تزعمها ابن عطاء الله، بعد مؤسسها أبي الحسن الشاذلي وتلميذه أبي العباس المرسى، لا يخفى ما كان لها من جهود في خدمة الدين وتأكيد، وبهذا نختلف مع زكي مبارك، ونرى أنه لم يكن محققاً في كلامه على ابن عطاء الله، عندما استغرب ما ذهب إليه من تنزيه الله عن الآثار الحسية لمعاني الحب والبغض وما إلى ذلك، في الوقت الذي يحاول فيه، هو نفسه، أن يستغفره ويسترضيه، ولم يكن هناك ما يسوّغ القلق الذي أبداه حيال هذه المسألة؛ إذ قال:

«أنا أخشى أن يكون فيما ارتآه الصوفية فراراً من الاكتراث بالتبعات، أخشى أن يكون في تنزيههم

حيث هو ذات إلا بانقطاعه عن الآخرين، وهذا الانقطاع يأتي مشفوعاً بالتعويل على غائب مرجوٍ ومنتظر، يتم الارتداد نحوه في الوقت الذي تتعين فيه الجماعة حالة سلبية مطلقة. وتأخذ العلاقة مع الغائب الذي هو كلى الحضور، شكل الخضوع والتلقي، ويتم نشدانه باعتباره مركزاً للوجود وعلّة له. ويأتي استخدام ضمير الغائب موظفاً لما يريد النص من تعبير عن العلو الذي لا يمكن إدراكه، وفي ذلك إقرار بالهوة الواسعة التي تفصله عن الإنسان والعالم، وتجعله يتمتع بمفارقة كلية منيعة عن الامتلاك.

نتبين، من جهة أخرى، أن ضمير الغائب يقترن بعلاقة خطاب، بحيث يكون هو محور الخطاب وغايته، وهذه الطريقة تخدم الغاية التي يرومها النص، إذ إنها تساعد على إيصال أفكاره بالوضوح الذي يفترضه التلقين. ومن أجل ذلك، نراه يعتمد أسلوب التعطيل والسلب سبيلاً للوصول إلى مرماه، فهو عندما يسلب الإنسان كل إمكان، وينفي عنه امتلاك أية طاقة للفعل، يتسنى له أن يحيل بجلاء إلى الإله باعتباره المتصرف الوحيد.

يتضح، إذن، أن لدينا طرفين يتضخم أحدهما من إضممار الآخر وإهماله، فإلهه تنحصر فيه القدرة المطلقة، في الوقت الذي يتم فيه سلبها من الإنسان بالإطلاق نفسه. وبمقدورنا أن نلاحظ أن الصيغة الزمنية لاستخدام الفعل تسهم، بدورها، في تشكيل المعنى الذي يتوخاه النص، ففي البيتين الأولين يتم البدء بالفعل المضارع مسبقاً بأداة استفهام «لم لا أصون»، «أأريهم». وهنا تخرج الصيغة بمضمونها لتصبح محمّلة بالدلالة الطلبية، ذلك أن الاستفهام، إذ يخرج إلى معنى الإنكار، يحدث نقلة في دلالة الفعل. ففي البيت الأول نرى الفعل «أصون» مسبقاً بـ «لا» التي تنفي الحصول، ولما كانت «ما» الاستفهامية تفيد هنا معنى الإنكار، أصبحت دلالة الصيغة الفعلية تفيد التوكيد المستخلص من نفي النفي، أي من إنكار الفعل المنفي. وفي البيت الثاني، يطالعنا أيضاً الفعل «أأريهم» مسبقاً بهمزة الاستفهام التي خرجت إلى معنى الإنكار، فأفادت إنكار حصول الفعل، ذلك أن المتقدم الذي يلي الهمزة، هو الذي يقع عليه المعنى الذي أفادته، على نحو ما يبرهن عليه عبد القاهر الجرجاني^(٦)، وبمثل ذلك أيضاً نقف في البيت الثالث على قوله: «أم كيف

الله عن الرضا والغضب خروج إلى باحة الانحلال، وأرى أن الذين يقفون عند حدود الشرع أصلح وأسلم، فهم يتمثلون الله يرضى وبغضب، وهم يعملون للنجاة من غضبه والظفر برضاه، وما أراهم من المخطئين»^(٤).

لقد بينّا أن المدرسة التي ينتمي إليها ابن عطاء الله، تستند إلى الشريعة الإسلامية نظراً وسلوكاً، وليس ثمة ما يدعو إلى الطعن أو التشكيك في تعاليمها من خلال ما أشار إليه زكي مبارك؛ ذلك أن الرضا والغضب وسواهما من الصفات، إنما يتم إسباغها على الذات الإلهية، من حيث هي تعابير بشرية، للتمييز بين القويم والمعوج من وجهة النظر التي يقتضيها الشرع، غير أنّ هذه التعبيرات لا يمكن أن تحدث تأثيراً في القوة الإلهية، إذ إنّ الذي يتأثر قابل للزيادة والنقصان، ومشمول بالحركة، من حيث انتقاله من حال إلى حال. وهذا الفهم يأتي موافقاً لفكرة الإله كما تقدّمها الديانة الرسمية، وكما يجلوها الشعر المؤسس عليها والمسخّر لها. وبحضور فكرة الإله من حيث هو قوة مطلقة تعطل كل فاعلية سواها، يظهر النوع الإنساني عاجزاً بذاته عن تحقيق كل غاية. وهذا ما نتبينه في قول ابن عطاء الله^(٥):

لم لا أصون عن الوري ديباجتي
وأريهم عز الملوك وأشرفا
أأريهم أنى الفقير إليهم
وجميعهم لا يستطيع تصرفا
أم كيف أسأل رزقه من خلقه
هذا لعمري إن فعلت هو الجفا
شكوى الضعيف إلى ضعيف مثله
عجز أقدام بحامليه على شفا
فاسترزق الله الذي إحسانه
عم البرية منة وتلطفا
والجأ إليه تجده فيما نرجى
لا تعدّ عن أسبابه متحرّفا

من الملاحظ أن النص يتكئ في نصفه الأول، وبشكل أساسي، على ضمير المفرد التكمّل، الذي لا يرى تحقيقه من

أَسأل، حيث يكون القصد متجهًا إلى إنكار حصول ذلك في كل حال. فهذه الأفعال - وإن جاءت على صيغة المضارعة في جانبها الشكلي - يتحول مضمونها عن هذه الصيغة من خلال انتظامها في سياق، وبهذا تقترب دلاليًا من صيغة الطلب، تبعًا لما تقتضيه أغراض الكلام الذي اختلف فيه، ومقاصده.

ويمكننا أن نلاحظ التحول في البيتين الأخيرين إلى اعتماد صيغة الأمر «الطلب الصريح»، وهي الصيغة، التي كانت نواتها مسترة في صيغة المضارعة من قبل.

وإذا كان الأمر - نحوياً - هو التوجه إلى المخاطب للقيام بعمل ما، فإن صيغته - دلاليًا - تفترض علاقة غير متكافئة بين طرفين: أحدهما يتسلط ويقرر، وبهذا المعنى فهو يجمع ويحتكر، ويتوجه إلى مخاطب مفترض أقل شأنًا، لا يتاح له أن يحضر بوصفه ندًا ومحاورًا، بل بوصفه مملًى عليه وملفئًا.

أضف إلى ذلك أن الابتداء بالفعلين «استرزق، الجأ» يأتي متوافقًا مع النبرة الوعظية، ذلك أن القصد كله والعناية كلها يتجهان هنا إلى التوكيد على تنفيذ حدثي «الاسترزاق واللجوء»، ولهذا الأمر يكون الحرص على تقديمهما والابتداء بهما في السياق القولی.

وبخصوص زمن الفعل أيضًا، نلاحظ أن الاعتماد على صيغة الفعل الماضي «أقام، عم» إنما يكون بهدف تقرير المعنى المبتهنى وإثباته، فالفعل «أقام» مسند إلى المصدر «عجز»، الذي هو مسبب عن شكوى الضعيف إلى مثيله، ولذلك كان التعبير بصيغة الفعل الماضي بقصد إنزال ما هو منتظر منزلة الواقع والحاصل فعلاً؛ الأمر الذي يفيد في توكيد النتيجة لیتّم الركون إليها بوصفها حقيقة واقعة ومتحققة. وباختصار، نرى أن الفعل الماضي هنا يستخدم لجعل ما هو حاصل بالقوة متحققًا بالفعل، وعلى هذا النحو يتم إحداث الأثر في نفس الملقى، وفقًا لما يقتضيه الرعظ والتوجيه.

من جهة أخرى، نجد أن الجملة الخبرية في النص تأتي لتوكيد المعنى الذي تفيد به الجملة الإنشائية، وتحضر بسبب منها، ومثال ذلك قوله:

١ - «وأريهم عزّ الملوك». فالجملة هنا تؤكد المضمون الطلبی في الجملة السابقة لها وهي «لم لا أصون»، وتعين كتيبة لها.

٢ - «وجميعهم لا يستطيع تصرفاً». تؤكد ضرورة الامتناع عن الشكوى إلى المخلوقين، وهو المعنى الذي حملته الجملة الإنشائية السابقة «أريهم أنى الفقير...».

٣ - «هذا لعمرى إن فعلتُ هو الجفاء». تفيد ضرورة الامتناع عن الناس ووجوب عدم التعميل عليهم، وهذا بالضبط ما حملته الجملة الإنشائية السابقة في قوله: «أم كيف أسأل رزقه من خلقه». وانتفاء صفة الفاعلية عن الناس يظهر جلياً في قوله: «وجميعهم لا يستطيع تصرفاً»، فإنه عمد إلى تقديم الفاعل إلى موقع الابتداء لإلصاق نسبة به، واستخدم صيغة المضارع المنفى الذي يستغرق الزمن من الحاضر إلى المستقبل، ونكر المصدر «تصرفاً» لإفادة العموم والإطلاق في نفى كل استطاعة عن الإنسان، الذي يبدو أعزل لا يملك من أمر نفسه شيئاً، ولا يمكن أن يكون له اختيار فيما قضاؤه الله.

من هنا، يبدو لنا أن الجملة الخبرية تأتي لخدمة الجملة الإنشائية ولتذوب فيها، وغنى عن القول أن غلبة الطابع الإنشائي تتفق تماماً مع أغراض المباشرة التعليمية والوعظية. وأخيراً يمكننا تقسيم النص إلى ثلاث حركات وفق الآتي:

١ - الحركة الأولى تشمل الأبيات الثلاثة المتقدمة، فكل بيت منها يقوم على ثنائية تتوزع شطريه، ويكون طرفها الثانى مسبباً عن الأول ولازماً له.

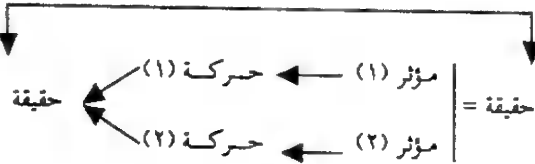
البيت	الشرط الأول (السبب)	الشرط الثانى (النتيجة)
الأول	الصيانة	عزّ
الثانى	الاحتجاب	كسب وترفع
الثالث	عدم اللجوء إلى الناس	هداية وبعد عن العقوق

ونلاحظ أن الحرف «لو» الذى يتصدر الجملتين المتوازنتين:

لو كنت تعقل = لو كنت تقبل.

يحمل معنى التمنى نحوياً، وهو فى هذا السياق يفيد دلالة الحث والتحريض، وبهذا يكون التوجه إلى حث المرید ودفعه إلى التبصر والعمل بمقتضى القيمة التى تشير إليها جملتا التوازن الأول.

من ناحية أخرى، نرى أن التأثير الذى يحدثه هذا البيت، إنما يتأتى من الطريقة التى تراصفت فيه الجمل وانتظمت وفقاً لها؛ فهو قائم على أربع جمل، بحيث إن كل جملة إثبات وتوكيد تليها جملة حث وتحريض. فإذا نظرنا إلى جملة الإثبات على أنها مؤثر، وإلى جملة الحث على أنها أثر أو حركة تتولد عن المؤثر، وتقوم بسبب منه، تعين لدينا أن آلية العمل المنتجة للقيمة هى فى علاقة هذين الطرفين، أحدهما بالآخر، فالأثر الذى تتضمنه جملة الحث هو متولد عن المؤثر الذى له رتبة الحقيقة، وهو جملة الإثبات، غير أن الأثر لا يلبث أن يعود باتجاه معاكس نحو الحقيقة الماثلة فى المؤثر ليتشبع بها ويكتسب شحنة جديدة:



وهكذا، فإن الحقيقة هى منطلق الحركة وغايتها. وربما كان من المفيد أن ننبه، فى هذا السياق، إلى أن الحقيقة ليست قيمة ناتجة عن حركة، وهذا يعنى أنها ليست ثمرة للتجربة الإنسانية، بل هى، على عكس ذلك تماماً، قيمة مطلقة غير معلولة لشيء خارجها. إنها تفلت من قيود الزمان والمكان، وتتقرر بوصفها الفاعل الذى يحرك التاريخ وينتج المعرفة البشرية ويغنيها، من حيث هو ثابت مطلق، كلى الرسوخ والاكتمال.

على هذا النحو، يستمر النص فى إنتاج هذه الحركة وتحفيزها نحو الهدف الذى حاولنا الكشف عنه، من خلال

٢ - الحركة الثانية تشمل البيت الرابع، الذى يتعين باعتباره وحدة مستقلة وخلاصة للأبيات السابقة، يأتى لتثبيت القيم المبثورة فيها.

٣ - الحركة الثالثة تشمل البيتين الأخيرين، وهما - كما لاحظنا - مبيان على الطلب والتوجيه المباشر، وفيهما تتمثل النتيجة التى ينتهى إليها النص بعد ما سبق من مقدمات.

هكذا، نرى هذا الضرب من الشعر، ومن خلال النظر فى داخل نصوصه، منصبا على الحكمة والإرشاد، حافلا بالمواظب والتوجيهات، هادفاً إلى تركية النزعة الروحية، وتعزيز الحالة الأخلاقية والارتقاء بها نحو المثال المرسوم لها فى التعاليم الدينية، هذه التعاليم التى يمتح الشعر منها ويحيل إليها فى آن. يقول ابن الجباب^(٧):

لقد سطع البرهان لو كنت تعقل
وقد وعظ القرآن لو كنت تقبل
لحا الله قلباً إن يذكّر فغافل
وجفناً إذا استمطرته فهو محل
لشئان مطرود عن الباب مبعد
وأخر مقبول على الله مقبل

من الواضح أن التواصل مع هذه الأبيات لا يحتاج إلى كبير مكابدة، بحكم اعتياد نمطها التعبيري وألفته وبساطته، وكل ذلك يسهم فى إبراز الرسالة التى تبتغى إيصالها، ويجعل منها طافية على السطح. وأول ما يلفت نظرنا هو تلك التوازنات اللفظية التى ترتبط فى سياق البيت الأول:

○ لقد سطع البرهان = وقد وعظ القرآن

○ لو كنت تعقل = لو كنت تقبل.

إن تقديم الفعل الماضى «سطع، وعظ» فى سياق الإثبات، يدل على أن الأهمية تتعقد عليه، ويكون غرض الكلام متجهاً إلى إقرار حصوله وتحقيقه، وهنا يتخذ الحدث عناية خاصة يقرها له حرف التحقيق «قد» الذى يجى فى فاتحة البيت مشفوعاً بلام الابتداء، فيكتسب منها قوةً وتوكيداً.

بدوره في إظهار البعد بين النقيضين، ويؤكد رجحان أحدهما وأفضليته المتأينة من اختيار الله وهديه له.

وبالحصلة، فإن هذه الكيفيات التعبيرية التي وقفنا عليها، تتأزر مجتمعة وتلتحم في محرق النص لتكوّن طاقته المؤثرة، ولتنتج فعله المركزي المتمثل بالتوجه إلى قهر النفس وإنكارها، وإلى إلغاء الفعل الإنساني ليكون الأمر خالصاً لله وحده ذلك أن الشرح الذي أصاب «الأناء» وتسبب في انشطارها بين الإلهي والإنساني، بين الروح والجسد، أو بين واجبات الله وواجبات العالم، قد حسم في التصوف العامل بهدى الدين، بانتصاره النهائي للإلهي على حساب الإنساني، فإذا كان الله يتجاوز الإنسان، فإن الواجبات تجاه الله تتجاوز الواجبات تجاه الإنسان وتدخل في صراع معها^(٨)، ينتهي بتهميشها وإزاحتها، أي بمصادرة الإنساني وتغيبه لصالح تضخيم الإلهي وإطلاقه.

من هنا، تتحدد غاية الشعر - عند أصحاب هذا الاتجاه - بنقل هذه القيمة ونشرها لترسيخ النموذج الفكري الذي تقوم عليه. ويتضح إلغاء التدخل الإنساني امتثالاً للإلهي في أجلى معانيه عند ابن عطاء الله، الذي أقام مذهبه على إسقاط الإرادة والتدبير، فهو يسقط الإرادة عن الإنسان لأنه لا يفعل إلا بفعل الله ولا يختار إلا باختياره يقول^(٩):

وكنّت قديماً أطلب الوصل منهم
فلما أتاني العلم وارتفع الجهل
تَيْقَنْتُ أن العبد لا طلب له
فإن قريبا فضل وإن بعدوا عدل
وإن أظهروا لم يظهروا غير وصفهم
وإن ستروا فالستر من أجلهم يحلو

ففي هذا النص يتم استحضار حالتين غير متكافئتين، تتعقد المفاضلة بينهما لإظهار أفضلية إحدهما ودفع السالك إلى تمثيلها والتزامها، باعتبارها الحالة المثلى التي يتحقق فيها الاكتمال، بتجاوزها للنقص العرفاني المتعين في الحالة الأولى، والحالتان هما:

معانية الوحدات البنائية للتركيب الشعري، في سبيل التوصل إلى إيضاح العلاقات الناتجة عن طريقة تضام هذه الوحدات واتلافها في أول أبيات النص الذي نتاوله. ومن هذا القبيل، نشير إلى بعض أشكال التعبير والاستخدام، التي تسهم في إنتاج المعنى، وتخدم الغاية الأساسية للنص. فنلاحظ التعبير بالجملة الشرطية في البيت الثاني:

«إن يذكر فغافل، إذا استمطرته فهو محل».

فإذا كان التعبير في جملة الجواب يتم بالجملة الاسمية «غافل، فهو محل»، فذلك لأن الجملة الاسمية - بما تفيد من معنى الثبوت والاستقرار - تجمل من الغفلة والمحل صفتين راسختين ونهائيتين، ويقضى ذلك أنه لا سبيل إلى إصلاح هذا الموصوف، وأن لا جدوى من أية محاولة، لأنها محكومة بالفشل من قبل، باعتبار أن ما أراده الله، لا طاقة للإنسان به، ولا حول له ولا طول في تجاوزه أو الإفلات منه.

ويزداد الأمر إثباتاً وتأكيذاً باستخدام فعل الشرط المثبت «إن يذكر، إذا استمطرته» لأن الصفة إذا كانت راسخة بوجود المحاولة، فإن ذلك أدعى إلى كونها أشد رسوخاً وتمكناً في حال انعدام المحاولة وغيبها. ثم إنها ليست محاولة محدودة، بل إن لها صفة الشمول المستفادة من ترك المجال واسعاً ومفتوحاً أمام المسند إليه «الفاعل» في قوله «إن يذكر»، وبمثل ذلك تتقرر صفة المحل على الرغم من وجود الجهد والطلب والسعي إلى تجاوزه؛ الأمر الذي يستفاد من صيغة «استفعل» في قوله «إذا استمطرته». وكل ذلك يقيد أن لا إرادة للإنسان فيما اختاره الله، وأن لا تصرف له فيما اقتضته حكمته.

وبوقوفنا عند البيت الثالث، نلاحظ كيفية أخرى في التعبير، تقوم على التضاد اللغوي والتصويري:

مطروود / مقبول - مبدل / مقبل.

ونقع على صورة من من الله عليه وهداه، على نقيض صورة من جعل قلبه أغلف وضرب عليه حجاً. فالمفارقة تظهر - كما أوضحنا - بين الطرفين لفظاً وتصويراً، وتنعقد المفاضلة بينهما من خلال اسم الفعل «شتان» الذي يسهم

١- حالة ما قبل المعرفة الصوفية: وتمثل الإقبال على المحبوب، فهي تقوم على حركة باتجاه القرب تتضمن «رجاء، طلب، عمل»، وبموجبها يجهد العبد في طلب القرب، ويعمل لبلوغ الوصل ونيل الرضا.

٢- حالة امتلاك المعرفة الصوفية: وهي تفضى إلى التوازن والاطمئنان، باعتبار أن العبد تنتفى عنه كل إرادة، ويتعين بكونه متلقياً سلبياً لإرادة الله. إنها الحالة التي تتجاوز الحركة وصولاً إلى السكون الذي يقوم على «رضا، امتثال، خضوع». وهو - لاشك - ناتج عن الاكتمال العرفاني.

إن الحالة الأولى تحمل في ذاتها شيئاً من القلق، الذي يحفز الحركة، لأن للعبد فيها إرادة ذاتية تنشط وتحاول الوصول، وهذا الأمر يسقط في الحالة الأخرى، فلا يعود للعبد إرادة خارج لإرادة الله. وهذا الحل - كما نرى - يزيل التوتر الذي يفترضه الحالة الأولى ويلغيه، فيصل إلى السكون بإلغائه علة الحركة، ويتحقق له الاستقرار التام.

ومن الجدير ذكره وملاحظته أن الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لم يكن ليحصل بجهد إنساني، أي أن امتلاك المعرفة لا يأتي تنويجاً للحركة البشرية في بحثها وقلقها، بل إن ذلك - كما يوحى التعبير في النص - إنما كان بإرادة إلهية، يشير إليها في قوله: «فلما أتاني العلم». فالعلم المقصود هنا، يتأتى من مصدر آخر خارج التجربة البشرية، أي من الله.

وخلاصة ذلك أنه يتم الركون إلى حكم نهائي يطوى الزمن ويتجاوز النشاط الإنساني، فينسحب على مستقبله ويقعهم، بوصفه الثابت الجوهرى، والحق الصراح الذى لا غاية بعده. وهذا ما يتجلى لنا من خلال التعبير بالفعل «تيقنت» الذى ينشر دلالاته بإطلاق على الأفعال التى ترد بعد ذلك: «قربوا، بعدوا، أظهروا، ستروا». هذه الأفعال، وإن كانت ترد بصيغة الماضى، فإنها - من حيث الدلالة - تنقلب عن زمنها الصرفى، وتكتسب من السياق الذى وردت فيه بعد أدوات الشرط، ما يجعلها تمتد لتشمل المستقبل، وكل ذلك

يسهم فى خدمة الحقيقة المبغى إيصالها، التى تفيد إسقاط العنصر الإنسانى من حيث هو فاعل، وإبقاء فقط من حيث هو مستقر للإرادة الإلهية ومكان لتعبيراتها.

إن الشعر - وفق هذا الاتجاه - ليس تجربة فى الكشف عن العالم، فهو مشدود إلى تجربة متحققة فى الماضى، وكل ما يتغيه هو أن يوفق فى نقلها واستلهاها، فهو، إذن، يستمد هويته من خلال مطابقتها لها، الأمر الذى يفرض عليه أن يضحى بالاختلاف لصالح التماثل، وأن يتجاوز الأسئلة الإشكالية إلى معارف يقينية وإجابات جاهزة، تمثل مشيئة الله التى يتضاؤل أمامها الإنسان، وإذ ذلك لا يجد بداً من الرضوخ لها، لأن فى ذلك وحده تحقيقاً للتوازن، ووصولاً إلى الراحة والاطمئنان، وتخلصاً من التوتر الذى تشيره تناقضات الوجود الإنسانى، ومع هذا الرضوخ يتم نكران الخصائص الإنسانية والغاؤها، فى الوقت الذى يتم فيه ربطها بقوة مفارقة للإنسانى ومتحكمة بمصيره. يقول عبد العزيز الديرنى^(١٠):

سلم أسورك للحكيم البارى

تسلم من الأوصاب والأوزار

وانظر إلى الأخطار فى الأقطار

حكم المشيئة فى البرية جار

ما هذه الدنيا بذات قرار

لذات دنيانا كأحلام الكرى

وبلوغ غايتها حديث مفترى

وسرورها بشرورها قد كُدر

بيننا يرى الإنسان فيها مخبر

ألفيته خبراً من الأخبار

ازهد فكل الراغبين عبيدها

والزاهد الحبر التقي سعيدها

ولقد تشابه وعدها ووعيدها

طُبعت على كدر وأنت تريدها

صفوا من الأقدار والأكدار

تلزّم عنها نتائج، بقصد إقناع المرید وحمله على التبصر والاعتاظ، ويمكننا أن نوضح هذه القسمة المنطقية وفق الآتي:

نتيجة	مقدمة
التسليم لله	السلامة من المحن والآثام
التبصر في الأمور	الإيمان بقضاء الله وقدره
الزهد	السعادة
السعي	الخيبة
الرضا	الكرامة
الرجاء	الهلاك

إن نظرة بسيطة في هذا الجدول، تكشف عن رجحان المقدمات الداعية إلى تفويض الله وإسقاط الإرادة الإنسانية، وبهذه المقدمات تقتزن النتائج التي فيها خير الإنسان وسعاده، في الوقت الذي تسفلص فيه المقدمات المرتبطة بالفعل الإنساني، وتلزم عنها نتائج سلبية للغاية، وبإظهار عدم جدوى المحاولة البشرية، يتم الإزراء بها من ناحية، ويتم، من ناحية أخرى، توظيفها لإنارة البعد الإيجابي في الحالة المناقضة لها. وبهذا يتم تحقيق الأثر من وجهين؛ ذلك أن كلا من نوعي هذه المقدمات، ينقش علامته ويترك أثره على المتلقى. وهو، إذ يفعل ذلك، فإنه في الوقت عينه، يحيل إلى النوع الآخر بطريقة ماء تجسّد موقفاً منه.

مما تقدّم، نصل إلى الإبانة عن ارتباط الطرفين بعلاقة من نوع خاص، يجري استثمارها لصالح أحدهما، ويتمّ إبّطال الثاني في ذاته، ليكون مؤكداً للأول وموجّهاً إليه. وتوضيحاً لذلك نقول: إن الطرف الأول يشير إلى المقدمات ذات النتائج الموجبة، بينما يشير الثاني إلى المقدمات ذات النتائج السالبة، وتتحدّد العلاقة بينهما، من خلال كون الأول يتأكد بإظهار خصائصه الإيجابية، وهو بذلك يقود إلى نفى الثاني، ويحيل إليه بطريقة تنقّر منه وتظهر بطلانه، بينما يتم التوجيه إلى الإعراض عن الطرف الثاني من داخله، اعتمداً على إظهار خصائصه السلبية، فتنتفي أهمية هذا الطرف في ذاته، وتظهر

لا تغتفر بوميضها وخداعها
فروء مبسمها نيوب سباعها
إذ لم تعرف فترها من باعها
ومكّلف الأيام ضد طباعها
متطلّب في الماء جندوة نار
لا ترج من جذب المطالب مغتما
فلربما جرّ التحيل مغرماً
وإذا رضيت الحكم عشت مكرماً
وإذا رجوت المستحيل فإنما
تبنى الرجاء على شفير هار

يتم افتتاح مخمّسات النص - ما عدا الثاني منها - بصيغة الطلب إشعاراً بالأهمية، وتأكيداً أن القيام بمضمون هذه الجمل الطلبية هو مدار القول الشعري وغايته. ويتضح ذلك أكثر إذا توقفتنا عند الوحدات البنائية للنص، لتتفحص الكيفيات التي تترابط وفقاً لها. ونبدأ هنا بصيغة الجملة، لنصفها أولاً، ولنبيّن أثر هذا الوصف وعلاقته بتشكيل المعنى ثانياً، فإذا كانت جمل النص تنوزع بين الاسمىة والفعلية، والإنشاء والإخبار، فإننا لا نحتاج إلى بذل جهد كبير لنرى غلبة الصيغة الطلبية، التي تقوى وتسيطر، وتوظف الصيغ الإخبارية لصالحها. وبهذا تظهر الجملة الخبرية على أنها قائمة بسبب من الطلب الذي يسبقها، وهي لا تحمل بذاتها معنى جديداً أو قيمة إضافية، بل إنها تكفي بأن تشير إلى الصيغ المسيطرة، وتحيل إليها، وتبيّن ضرورة العمل بمقتضاها.

إن حالة التلقى التي يريدها النص هي ذات صبغة منطقية، ولهذا الأمر نراه يركّز في علاقاته الداخلية، وفي تواصله مع القارئ، على منطق التعبير وتحديد الهدف، ومن هنا فقد كان الاهتمام منصّباً على المعنى المبغى إيصاله، الذي يتحدّد بكونه رسالة ذهنية غايتها الإقناع^(١١).

لقد بدا النص - باعتماده التركيب المنطقي - هادفاً إلى إعطاء قيمة عقلية لا شعرية فكان بنيانه مستنداً إلى مقدمات

ويكبح قدراته، فلا ينسب لنفسه أدنى فعل، بل يظهر فقط، بوصفه محلاً لفعل الله وإرادته.

وفى مقابل ذلك، سئى أن النصوص التى تنضوى تحت مفهوم الاتحاد، تعمل للخروج على فكرة الإله المتعالى، لئلا، إلى ذلك، على نحو محايث، فتطوى المسافة بين الله والإنسان، وتردم الهوة السحيقة التى فصلت بينهما فصلاً نهائياً، كئنا قد سلطنا عليه الضوء، فى أثناء تناولنا للمشعر الصوفى، الذى انبنى على هذه الفكرة واتجه إلى تأكيدها.

وإذا كان التصوف الرسمى - كما بدا فى نصوصه - يدعو إلى إسقاط المثل الإنسانى للأعلى لينسبه إلى الإلهى، فإن النصوص التى يشملها مفهوم التوحد ذهبت إلى دعوة مضادة تبغى أن تعيد للإنسان خصائصه المسلوقة، وتقود إلى رؤية الله من حيث هو باطن فى الإنسان والعالم، وبهذا تنتفى الاثنينية، فلا يكون ثمة غير كما يقول ابن سوار^(١٢):

ما فى الوجود اثنان ويحك فانتبه

حسام طرفك فى المعارف ينص

فالإنسان، ببلوغه درجة المعرفة والتحقيق، تتلاشى أمامه مظاهر الكون المتكثرة، وتتحل القسمة، فلا يبقى سوى الحقيقة الكلية الجامعة. وإلى هذا كان قد أشار العفيف التلمسانى فى قوله^(١٣):

ولسوف تعلم أن سيرك لم يكن

إلا إليك إذا بلغت المنزل

فالعبء تنفدح بصيرته عندما يتحقق بالمعرفة الصوفية، وتنقشع عنه الحجب، فيرى أن الموجودات إنما هى من قبيل الظلال والمجازات، وعندئذ لا يثبت وجوداً سوى وجود الحق، ولا يرى غيره، فيتحقق من وحدة المقاصد والمقصود.

ومفهوم الاتحاد، الذى نحن بصدده، يجمع بين قسمين أساسيين يتحدان بالنظر إلى شكل العلاقة بين الله والإنسان فى كل منهما. فالقسم الأول يتخذ اتجاهاً نازلاً من أعلى، وقد يعبر عنه بمحاولة «أنسنة» الإله، إذ يتم الانتقال به من كونه متعالياً، بائناً عن العالم بما لا يمكن تجاوزه، إلى كونه

فقط من حيث هو مسخر لتأكيد الأول. وهذه العلاقة التى تنشأ بين طرفين، يتضخم أحدهما على حساب الآخر، تنتظم معظم النصوص المنضوية تحت الاتجاه التعليمى، كما مر بنا، وهى، من ناحية أخرى، تكشف - بسلط أحد طرفيها - عن العقلية المسيطرة المؤسسة على وضع اجتماعى - اقتصادى متعين، وهذه العقلية، من شأنها أن تنتج، على مستوى الفكر، ما يدعم النظام الاجتماعى السياسى الذى تمخض عنه، فتثبت علاقاته، وتعزز سيطرته، وهذا معنى أنها تغذى زمنه، وتفتحه على الديمومة والاستمرار.

وإذا كانت محاولة الإنسان - وهى تزعم لنفسها قدرة وتأثيراً - تتسم بسلبية مطلقة، فإن تجاوز هذه السلبية لا يكون إلا بإسقاط المحاولة وتعليقها، وهذا ما يوجه إليه نص الديرينى، الذى يبقى للإنسان وجوده فقط، من حيث هو خاضع، يقبل ويحتذى، لا من حيث هو فاعل، يقترح ويخالف. وبحسب هذا الفهم، فإن حركة العالم تقدم على أنها تجرى بموجب أحكام مضروبة من قبل، وهى أحكام خارج الزمان، لا طاقة للإنسان بها، ولا سبيل له إلى تعديدها، فهو لا يملك، إذن، إلا أن يستسلم لها ويدعها تتحكم بمصيره، فيتحول إلى خادم لها، يتضاعل أمامها لتتضخم، ويسقط جوهره ليراه، فقط، فيها ومن خلالها، فيؤسس علاقته معها على أساس القبول والامتثال، ويعنى ذلك، عملياً، قبول الفئة الاجتماعية المسيطرة، وتعزيز أسباب وجودها وتسليطها، وتلك هى القيمة المحورية، التى وقفنا عليها فى شعر هذا الاتجاه، وحاولنا نكشف عن الوسائل التعبيرية، التى تنهض بها نصوصه وتشكل، فكانت - كما رأينا - مبنية على أساس التقابل الضدى بين طرفين، يتقوى أحدهما باضمحلال الآخر، ولا يكون للطرف الضعيف وجود خارج سيادة الطرف القوى، فيذوب فيه، ويعمل على تثبيت سيادته، فيعيد إنتاج أدوات هذه السيادة فكرياً.

ثانياً : مفهوم الاتحاد

رأينا أن نصوص الشعر الصوفى التى تنضوى تحت مفهوم الانفصال، تحيل إلى الإلهى، باعتباره جوهرًا مفارقًا للعالم ومتحكمًا به، ومن هنا كانت تهيب بالإنسان ليسقط سعيه

لما بهته التي أسقطها على شكل آخر مغاير له، ويصبح بمقدوره أن يعلو صوبها ويلتحم بها، من خلال هدمه المستمر لذاته المتناهية. ويمكن أن نقول: إن المثل الأعلى الذي رفعه الإنسان، وجعله خارجاً عنه وعالياً على وجوده، لا يلبث أن يفقد هذه الصفة عندما يصبح قابلاً للامتلاك، أى عندما يتاح للإنسان أن يرتقى إليه ويتحقق به.

يقول ابن سوار^(١٤):

لك الكون يارب الملاحه عاشق
وليس هوى إلا بحبك لائق
وما أنت غير الكون، بل أنت عينه
وفهم هذا السر من هو ذائق
ظهرت فلم تخف على ذى بصيرة
وغبت، فلم تظهرك إلا الحقائق
وأفئتنى عنى فمالى إرادة
وليس المحب الصرف إلا الموافق

يقوم النص - كما نلاحظ - على ثنائية العاشق والمعشوق، ومن خلال معاينته أفقياً يتضح وجود طرفين يرتبط أحدهما بالآخر بعلاقة عشق، ويظهر الطرف المعشوق متعالياً يتضاءل أمامه العاشق، وينجذب إليه، ويحاول لإرضاءه والتقرب منه. وهذا الفهم، إنما تتوصل إليه عبر القرائن النصية التي تتقرر معها حالة القسممة والانفصال، فمئذ البدء يتعين لدينا كونان: أحدهما مدرك ومتعين، والآخر يعلو على الإدراك والتعين. وتؤكد حالة القسممة هذه من خلال ضمير المخاطب الذى يمتد على مساحة النص، ويكون مركزاً لوحدهاته البنائية. وواضح أن علاقة الخطاب تفترض طرفين: مخاطباً ومتوجهاً إليه بالخطاب، وهذا ما تكشف عنه الصيغ الفعلية والاسمية المستخدمة مثل: «يارب الملاحه»، «ظهرت»، «غبت»، «أفئتنى»، «الفهم»، «المحب»، «الذائق»، «الموافق». وكل ذلك - كما سنتبين يقتضى التعدد والائتمانية؛ فالظهور والغيبة لا يكونان إلا بوجود آخر مغاير لفاعلهما ومتمايز عنه. وجملة «أفئتنى» تسفر عن ثبوت وجودين هما: المؤثر فيه، وكذلك فإن المحب يشير إلى وجود محبوب هو موضوع حبه، والموافق يستلزم آخر «موافقاً» ومحتذى هو غيره.

محايئاً له وباطناً فيه. وهذا ما يقدمه مفهوم «الحلول» الذى لا يعمدو أن يكون حلولاً مقيّداً كحلول الله فى شخص العارف، أو أن يكون حلولاً عاماً مطلقاً، مفاده أن الله تعالى حالاً بذاته فى الوجود، على الرغم مما هو عليه من الكثرة والتباين، وآية ذلك أن التعدد هو فى شكل الوجود لا فى ذاته، وهذا النوع من الحلول هو ما يعرف بمبدأ وحدة الوجود. وفى كلا الحالتين يتم إنزال القوة الإلهية إلى العالم الإنسانى، وينزع عنها صفة العلو والمفارقة. أما القسم الثانى، فيتخذ اتجاهها صاعداً، وقد يعبر عنه بمحاولة «تأليه» الإنسان، الذى يرقى - على نحو ما يستفاد من هذا القسم - إلى درجة الاتحاد بالذات الإلهية، بعد أن ينال العلم اللدنى ويتحقق بمعرفة الله ذوقاً وكشفاً. وهنا يتسنى للإنسان أن يتجاوز المسافة الفاصلة بينه وبين الله، فيعلو على وجوده، ويرتفع إلى مصاف الإلهى حتى تنعدم الهوية بينهما ويحصل الاندماج، وهذا ما يعرف بمبدأ وحدة الشهود.

لقد رأينا أن القسمين السابقين، اللذين يفرضيان إلى القول بالحلول والاتحاد، يلتقيان فى الحقيقة والجوهر، وإن اختلفا فى الشكل والمظهر، فكلاهما يقود إلى تجاوز حالة الانفصال المقررة فى الشريعة وفى التصوف العامل بأحكامها، ذلك أنهما يجتمعان عند نقطة مركزية قوامها عبور المسافة بينين الإلهى والإنسانى أو بين الله والعالم. ونأساً على ذلك رأينا أن تتناول النصوص الشعرية البنية عليهما تحت مفهوم الاتحاد، وهو نقيض مفهوم الانفصال، الذى قام عليه التيار الصوفى الشرعى.

ولما كان هذا المفهوم يجمع بين قسمين أو حركتين، كان لهذه الدراسة أن تتناولته فى ضوء القسممة المبيّنة، وذلك على النحو التالى:

١ - التجاوز وحركة العلو:

وفيهما يرتفع المتناهى إلى مستوى المطلق، ويتم تجاوز الحالة الثنائية القائمة على الانفصال، ذلك أن المتناهى يعمل على مفارقة ذاته، ويقوم بسلبها ليحققها على نحو أفضل، فهو، باستمرار هذه الحركة، يتجه نحو حقيقته العليا، ويستبدل بوجوده وجوداً أرقى، وبذلك يكف عن كونه عبداً

وحق فتور طرفك والفتون
وما بالقد من هيف ولين
لأنت وإن كسوت السقم جسمي
وأهديت السهاد إلى جفوني
منأى ومنتهى أملى وقصدي
ودنيأى التى أهوى ودينى
فصل واهجر وأبعدنى وأدن
فإنك لست غيرى فى يقين

فى هذا النص، ينكشف المطلق للوعى من خلال تشخصه فى الصورة الحسية، التى تقدمه لنا فى صورة الحبيب، وتنب إلى خصائص الجمال الإنسانى، كأن التعبير الصوفى يتوصل هنا بأسلوب الحب العذرى، ويتخذ من لغته المفعمة بالطهارة ومن موضوعاته التى تبرز معاناة العاشق سبيلاً للتعبير عن الحب الإلهى^(١٦). والقرب بين هذين الضربين يتأتى من كون العاشق فى كل منهما يتوق إلى الاتحاد بالمحبيب. ويعانى لذلك تجربة قاسية، باعتبار أن المحبوب بعيد المنال، تقوم بينه وبين الحب حواجز لا سبيل إلى عبورها.

وإذا كان الشعر الصوفى العامل بهدى الشريعة قد أفاد من فن الغزل العذرى، فإن علاقة العاشق بمعشوقه - كما تتبدى منه - اقتصرت على خضوع العاشق لإرادة المعشوق، وأبقت على البعد الفاصل بين الطرفين، فى حين أن الشعر الصوفى النازع إلى الاتحاد، حاول، فى هذا الجانب، أن يتخطى المسافة القائمة بين الطرفين وصولاً إلى اتحاد العاشق بالمعشوق. ومن هنا اتسمت تجربته هذه بكونها نزوعاً إلى الاتحاد، أى نزوعاً إلى «تكتيف ذاتين وزمنين ومكانين، فى ذات وزمن ومكان واحد»^(١٧).

ولهذا النزوع، الذى ذكرنا، رصيده فى مظاهر التعبير اللغوى، ولعل ذلك يتجلى فى استخدام المؤكدات، إذ يتم البدء بالقسم، على أن المقسم به ليس غير الصفات الحسية للمحبيب، فهى إذن، تكتسب طابعاً قداسياً، وتظهر للآخر بصفة العلو من حيث هى غاية ومثال، ولكنها تجمع، إلى

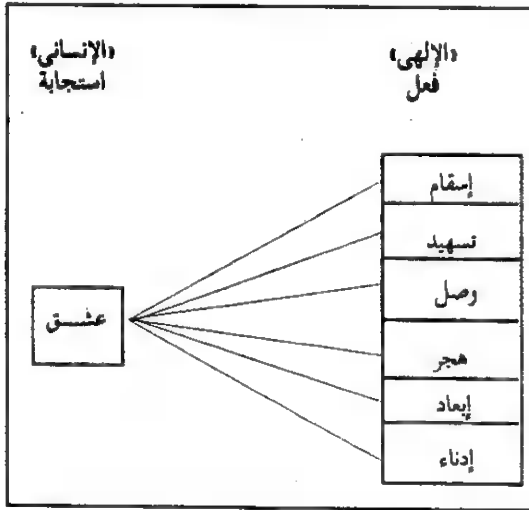
غير أن هذا المظهر سرعان ما ينكسر ويتفتت، باعتباره نتيجة معاناة أفقية كما سبق أن ذكرت. ففى البيت الثانى نفع على نقض الحالة الثنائية المقدمة فى البيت الأول، وبهذا تنتفى الغمزية وتحقق الهوية لطرفى الثنائية، فيتحد العاشق والمعشوق وتحل مظاهر التمايز بينهما عند الذائق المحقق، ونسبين أن مظاهر الكثرة وقرائنها، ما هى إلا ظلال للمحجوبين، أما عند العارف المتبصر فلا حقيقة لها ولا اعتبار. وعلى هذا المستوى يكون فناء الإرادة الذى يفصح عنه ضمير المتكلم فى قوله «وأفئيتى»، عائداً إلى فناء القسمة وانعدامها، وهنا تحصل الموافقة المطلقة، وتحقق الوحدة بين الذات والآخر، بحيث لا تفصل بينهما أية حواجز أو فروق.

فالنص يتأسس على مقولة «السلب» ومنها تنبع شعرته، فهو يقدم الحالة ويوهم بها، ثم لا يلبث أن يقلب عليها لينفيها ويقرر نقيضها، وهو إذ يفعل ذلك، فإنه يستحوذ على المتلقى ويحقق فيه فعل الصدمة الناتج عن وجود شقة بين ما يقوله ظاهر النص وما ينتهى إليه فى عمقه. ويكون له ذلك من خلال تأسسه على ثنائيات ضدية، تتصارع فيما بينها وتتخالف، وتنتهى عمقياً إلى وحدة كلية تنصهر فيها المتخالفات. وهنا تنعدم المسافة بين الحضور والغياب، بين المقيّد والمطلق وبين الزمنى ونقيضه.

وبالعودة إلى الآيات، يمكننا أن نكشف فيها عن آلية التحول المبنية على التضاد؛ فالبيت الأول يشكل وحدة قولية تحتوى على التفرقة، أما البيت الثانى فيشكل وحدة قولية تقوم على الجمع، وتظهر بوصفها مضادة للوحدة الأولى، ويأتى البيت الثالث ليجسد نفى الثانى، من حيث إيهامه بالتفرقة اعتماداً على حدثي الظهور والغيب، اللذين لا يكونان إلا بالقياس إلى وجود آخر مغاير، وبعد ذلك يأتى البيت الأخير لينفى ما قبله، فتتحلّ التفرقة وتذوب فى محلول الواحد الفرد، وتحقق المطابقة بين الضمائر. وهذه المطابقة هى جوهر النشاط الصوفى، من حيث هو حركة تنزع إلى الوحدة، وإلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الأشياء، والعلو عليها. وتوقف هنا عند نص آخر لتبيين كيفية حضور هذه المظاهر فيه، يقول^(١٨):

الجذاب العاشق نحو ماهيته ابتغاء تحقيقها ومعانقتها والامتلاء بها.

وفى النص نجد أن هناك تقابلاً بين ما يصدر عن المعشوق وما يصدر عن العاشق، فما يصدر عن الأول هو فعله فى الآخر، أى هو فعل الإلهى فى الإنسانى، أما ما يصدر عن الثانى، فهو يمثل الطريقة أو الكيفية التى يستجيب بها الإنسانى لفعل الإلهى.



نلاحظ أن المتضادات التى ينضوى عليها الجدول الأول تقود إلى نتيجة واحدة فى الثانى، ذلك أن انتفاء الغيرية الذى ينتهى إليه النص، يدفع به إلى العلو على الأضد والمتخالفات، بحيث تزول الفوارق بينها، وتصبح مجرد مظاهر لحقيقة واحدة. وبهذا يصل النص إلى الكشف عن «اللاتغاير» فى عين المغايرة، فيستوى الشئ ونقيضه بهوية واحدة. وهذا ما تبيّنه باستمرار فى تعاملنا مع الشعر الصوفى، الذى مثل تجربة الاتحاد، وعمل على تخطي الهوية والوسائط بين الله والإنسان. ولعلنا نجد فى النص التالى بسطاً لهذا الفهم وتصريحاً به، يقول ابن سوار^(١٨):

فراق ولكن فيه قد جمع الشمل

وهجر ولكن منه يكتسب الوصل

وبعد هو الملقى وسخط هو الرضا

وعتب هو العتبى وجور هو العدل

ذلك، صفة الشخوص من حيث تعينها فى صورة. وبهذا نرى أن العلو يفسح عن ذاته فى هذه الصورة الحسية، أو لنقل إن هذه الصورة تتقدم بوصفها العلو شاخصاً فى هذا المظهر. ويتلو القسم التوكيد بلام الابتداء الواقعة فى جوابه «لأنت...»، ثم الاعتراض بالجملة الشرطية والجملة المعطوفة عليها بين المبتدأ «أنت» فى البيت الثانى وخبره «منأى» فى البيت الثالث، الأمر الذى يكسب الكلام تقوية ويزيد المعنى توكيداً، ونقع بعد ذلك على صيغة التوكيد باستخدام «إن»، وهو يستفاد أيضاً من اعتماد أسلوب القصر والاختصاص، الذى يؤكد الهوية الواحدة لطرفى الثنائية «العاشق والمعشوق» أو «الإنسان والله»، وذلك فى قوله: «فإنك لست غيرى فى يمين». وكل ذلك يتعين فهمه، من حيث هو استجابة للظلال النفسية لتجربة الحب الإلهى، وإشباع لحركتها باتجاه الوحدة الأصلية، ذلك أن تتالى المؤكيدات يشيع فى النص جواً خاصاً يتناسب ورغبة الاندماج، القائمة على أساس تجاوز الوسائط وإلغاء المسافات، بل إن النص يتشرب هذه الحالة ويمتصّها ويخلق ضرباً من الإقناع بها.

من جهة أخرى، نلاحظ أن النص يتوزع بين ضميرى المخاطب والتكلم، والأول منهما يشير إلى المعشوق أو الإلهى، لذلك فهو يعلو ويتحكم ويظهر بوصفه غاية للثانى، الذى يخضع ويتقبل، باعتباره إشارة إلى العاشق الإنسانى. وهذا التقابل بين الضميرين يكشف عن وجود القسمة والتمايز، لأن الحركة التى يقوم بها النص الصوفى نحو الاتحاد تحمل فى ذاتها اعترافاً بالانشطار وبوجود الإنسانى على الطرف النقيض للإلهى. وهذا الاعتراف الضمنى هو ما يحفز الحركة ويوجهها نحو استعادة الوحدة التى كانت قائمة، فى زمن ما، بين الطرفين، باعتبار أن هذه الوحدة هى الجوهر، وأن الانقسام الذى آلت إليه، ما هو إلا حالة عارضة ينبىئ بتجاوزها لتحقيق الوجود الأصيل، أى ليصبح الموجود متحققاً بالوجود وعند هذه الدرجة تَمَحى الفوارق وتتهادى الحدود الفاصلة بين الأشياء، ويصبح تقديس «الأنا» الإنسانية للأنا الإلهية، من قبيل تقديس الإنسانى لجوهره ولصورته الخاص، ويكون الجذاب العاشق نحو المعشوق بفعل الحب، ليس إلا

البيت الشعري من حيث الزمان والمكان، وذلك على النحو الآتي

«البيت الأول»	مصدر	حرف استدراك	شبه جملة	حرف تحقيق	لعل مبنى للمجهول	ثائب فاعل
الشرط الأول	فراق	ولكن	فيه	قد	جمع	الشمل

يتم تقديم المصدر ثم استدراك عليه بحدث يرتبط معه بعلاقة ضدية ويتعين بكونه نقيضاً له «فراق / جمع»، وهذا التقابل ظاهرياً بين الطرفين يفيدنا في أمر تثبيت الحدث وتحقيقه، ذلك أن الحدث يتعين، بوصفه قوة، بما يعارضه ويناقضه وبشكل مقاومة له، فهو يحمل في ذاته إحالة إلى ذلك الآخر المناقض. مثل ذلك ما يحصل في الشرط الثاني من هذا البيت، إذ يتكرر الترتيب نفسه، مع ملاحظة أن الفعل المبني للمجهول فيه قد ورد بصيغة المضارع «يكتسب» وهو يعادل تماماً، في الزمان والمكان، الفعل المبني للمجهول مع حرف التحقيق السابق له في الشرط الأول:

قد جمع: - - - - -

يكتسب: - - - - -

وإذا كان التعارض تفيد الألفاظ في ذاتها، بالنظر إليها على نحو مستقل، فإن التدقيق في ارتباطها داخل التركيب يلغي وجود هذا التقابل الخارجي، لأنه يكشف لنا عن اختلاف الشيء ونقيضه في وحدة عليا تمثل تركيباً يتجاوز الثنائية التي يشي بها المظهر. فالجمع يتحقق داخل الفرق ويدرب فيه، وكذلك فإن الوصل مكتسب من الهجر نفسه وقائم به. وهذا ما نراه في البيت الثاني؛ حيث تستوى المتغايرات وتتلاشى المظاهر المتقابلة في تركيب صوفي يقدم الاختلاف والمغايرة من داخل الهوية الواحدة. ويتم التصريح بذلك على نحو تقريرى مباشر في البيت الثالث.

من هنا، نجد أن التعادل الزماني والمكاني المتحقق بين شطري كل من البيتين الأول والثاني، يسهم في إنتاج هذه

تناسبت الأضداد عندى بحبكهم
فأصعب شيء عند عبدكم سهل
أحبابنا لستم سوى حقيقة
فاسمى لكم اسم وفعلى لكم فعل
منتم بما لا يملك الحر وصفه
وجدتم بما جود الورى عنده بخل
وأسهرتمونى فى جمال وجودكم
فما سعدت سعدى ولا جمعت جمل
على أن هذا الكون ظلّ لحسنكم
وكلّ لكم بعض وأنتم له كلّ
وكل ملبح فى الورى ومليحة
صفات بدت منكم فهام بها العقل
وكل محبّ مات وجداً فأنتم
ظهرتم له فى مظهر عنده يحلو
وغازلتموه من وراء وجوده
فظنّ سواكم حين خامره العقل
وحقكم ما ثم غير وجودكم
وكلّ وجود قد بدا لكم ظلّ

إن الرؤيا الصوفية، عندما تنفذ إلى جوهر الكون وتخرق مظاهره، لا يبقى أمامها سوى الحقيقة الجامعة، التي تنصهر فيها الأضداد، وتصبح الأسماء والأوصاف المتباينة مجرد تعبيرات تحيل إلى مسمى واحد. فالمسافة بينهما لا توجد إلا من حيث المظهر، أما من حيث الخير فلا مسافة ولا اختلاف نظراً لوحدة المشار إليه. فالنص يجبل بالمتخالفات على مستوى السطح، غير أن هذه المتخالفات، ليست إلا وجوهاً لبعد واحد، فهي تتلاقى فى نقطة مركزية تتجاوز عوالم الحس، وعند هذه النقطة تسقط الاعتبارات وتتجرد الأشياء عن خاصياتها، فتتحى الفوارق، التي هى من شأن عالم الحس، بما له من كثافة تطمس الحقيقة وتحول دونها.

ابتداءً، نلاحظ فى النص السابق ظاهرة التقطيع والتقسيم واعتماد التوازنات اللفظية، مما يحقق تعادلاً بين شطري

فرق، وهنا ينتفى التباين بين البعد و القرب، وتزول الشقة بين الجور والعدل، وتتهوى الحدود بين السخط والرضا، وترتد الصفات جميعاً إلى الموصوف، فلا تنفصل عنه، ويتعرف الكون بأنه ليس إلا فيض تلك الحقيقة. وهذا المستوى يفوق العقل ويتجاوزه، فهو وقف على علم القوم، الذي يتحصل لهم عن طريق القلب.

وهكذا، نجد أن الشعر الصوفي المبني على العلو والتجاوز، يشرى المركز الإلهي، ولكنه لا يلبث، بعد ذلك، أن يرتفع بالجانب الإنساني إلى هذا المركز ليتمامه معه ويتحقق بصفة الاكتمال. وهنا تنتفى العلاقة القائمة على التضحية بأحد الطرفين لصالح الآخر، فبدلاً من إفقار الإنساني وإبطاله لصالح إغناء الإلهي وإطلاقه، يتم السمو بالطرف الإنساني، من خلال ارتقاء الصوفي إلى الجوهر العالي والتحامه به. وربما كان من الممكن أن نقول: إن إثراء الصوفي للمركز الإلهي، لا يعدو أن يكون إثراء لذاته، وإعلاء لكينونته، وتعزيزاً لمعنى وجوده.

٢ - الامتصاص وآلية الاسترجاع:

في هذا القسم، تقوم الصلة بين الإلهي والإنساني على قوة جذب تتخذ اتجاهًا نازلاً من أعلى، خلافاً لما وجدناه في الحركة السابقة، فبدلاً من التجاذب الصوفي إلى الله وصعوده إليه، عبر هدمه لذاته المتناهية وانفكاكه عنها، يتم هنا جذب المطلق والنزول به إلى مستوى المتناهي، لتحقيق الوحدة الأصلية بين الطرفين.

في ضوء ذلك، يتضح أن ما ترمي إليه هذه المحاولة، لا يعدو أن يكون عملاً لاستعادة حقيقة سابقة عاينها الشعور قبل أن ينقسم على نفسه، واتجه من بعد إلى استرجاعها وتأكيدها بوصفها حقيقة ذاتية، لا بوصفها مبانة له وعالية عليه، ويتبين أن توجه الصوفي لرفع صفة المفارقة التامة عن القوة الإلهية، من خلال إحضارها في الحيز الإنساني، لا يتخطى كونه استرجاعاً لما سبق أن مرّ بخبرته. ومعنى ذلك أن الجوهر الذي عزله الإنسان عن نفسه وحوله إلى كائن خاص ومختلف، لا يلبث هنا، أن يعاود الاتصال به عن طريق حركة جذب معاكسة، تعيد هذا الجوهر إلى مصدره الإنساني.

الدلالة، إذ يوحى بإمكان انطباق أحد الشطرين على الآخر باعتباره صورة عنه ومعادلاً له. وبهذا يشير إلى فناء الكثرة في الواحد، ويترتب على ذلك أن الجوهر الإلهي واحد، على الرغم مما يبدو عنه من كثرة الخصائص، ذلك أن هذه الخصائص المتكثرة، ما هي إلا الانتشار الخارجي لهذا الجوهر، أي ظهورات المبدأ الواحد وتجلياته المختلفة في مظاهرها، والمتوحدة في حقيقتها. وهذا ما يصل إليه النص عندما يقرر حالة الاتحاد وينفي القسمة الخارجية، مؤكداً وحدة الجوهر لطرفي الثنائية، وعند هذا الحد تستوى الهوية والسوية، من حيث هما إشارتان إلى أمر واحد. ويتأكد ذلك في النص بقوله: «لستم سوى حقيقة»، فالذات أو «الإنية» تعلو على وجودها الظاهري، وصولاً إلى الاتحاد بالمحبوب، وهذه الجملة الإنشائية التي تثبت دعواها بأسلوب القصص، تأتي مشفوعة بجملة خبرية تؤكد مضمونها، وتكون بمثابة نشر وتفصيل لها، وذلك في قوله: «فاسمى لكم اسم وفعلى لكم فعل».

فالتجربة الصوفية تقول بإمكان الاتصال بالحقيقة، غير أن ذلك لا يتسنى لها إلا بإنكار العقل، باعتباره حاجباً يحول بين القلب ونور الحقيقة، فكان أن ارتبط ذوقها عندهم، بتعطيل فاعلية العقل وإطلاق فاعلية القلب^(١٩)، وهذا ما يشبه النص في قوله: «فطن سواكم حين خامره العقل»، فاللبس إنما يحصل بسبب تدخل العقل، الذي يستند في أحكامه إلى معايير الواقع ومواصفاته، ولا يتفق ذلك بحال مع التجربة الصوفية، لأنها تجربة تفوق الواقع وتتجاوز حركته، وتحاول أن تكتنه مالا يستطيع العقل أن يناله أو يتدخل فيه، لأنه من غير مجاله وفوق جبلته^(٢٠).

من هذا المنطلق يتأتى لنا أن نميز بين مستويين في النص:

المستوى الأول: يقوم على وجود مسافة بين كائانات النص اللغوية، وهي المسافة التي يتبدى من خلالها، البعد غير المعبر بين الإنساني والإلهي، وهذا المستوى هو من طور عقلي، لأن ما يظهره ناتج عن تدخل العقل أو مخايرته بتعبير القصيدة.

المستوى الثاني: تنحسر فيه المسافة، وتندمج القوتان المتمايزتان، فيتحد العاشق بمعشوقه، حتى لا يكون بينهما

المتنوعة، دون أن يكون في ذلك إخلال بوحده. وفي المحور الثاني يسود ضمير المتكلم بصيغة الجمع، وهو قد اختبر حقيقته الواحدة، التي تكمن وراء كثرته الوجودية. وبهذا، نجد أن هناك توازياً بين المحورين، وهذا التوازي ينطوي على علاقة مشابهة، يبلورها النص داخل القسمة، ويضيئها في إطار الاختلاف. ومآلى هذه المشابهة أن كلا من المحورين يؤلف بين الوحدة والتعدد بكيفية ما، وتلتقى عنده البداية بالنهاية، وتتصالح الأضداد.

فيإذا كان المحور الإلهي «أ» يجمع بين التفرد «ح» والتعدد «د»، وكان المحور الإنساني «ب» يجمع بين «ح» و«د»، وذلك من جهتي المظهر والمخبر، فقد أمكن أن نقول: إن «أ» يساوي «ب» ويعادله، وبهذا التعادل يتطابق المحوران، ويغدو الإلهي والإنساني وجهين لحقيقة واحدة، ويرتد ضمير الجمع الذي يظهر في المحور الإنساني إلى حقيقته المفردة، ذلك أن هذا الجمع، في كثرة تعييناته، ليس إلا واحداً. وكل ذلك ينتهي إليه النص ويكتفه في البيت الأخير، حيث يتم اعتماد ضمير المتكلم بصيغة المفرد بدلا من صيغة الجمع السابقة، وفي ذلك إشارة إلى الجوهر الإنساني الواحد، الذي يختفى وراء مظاهر الكثرة، ويأتى استخدام هذا الضمير إلى جانب ضمير المفرد المخاطب، الذي يشير إلى الجانب الإلهي، ويظهر مشدوداً إليه ومرتبطة معه بعلاقة، يتعين معها انطباق أحدهما على الآخر، وبموجبها يثبت أن الضمير «أنت» هو عين الضمير «أنا»، دون أية فروق.

ففي البيت الأخير، نلاحظ اعتماد أسلوب القصر في قوله: «أنت الملحن»؛ ذلك أن «أله» التعريف هنا، تقصر جنس المعنى الذي تفيد بالخبر على المخبر عنه بدعوى الانفراد، أى أن المخبر عنه ينفرد بهذه الصفة دون غيره، فهي لا تكون إلا منه (٢٢). وهذا التعبير يتكرر هنا غير مرة، ومعه يظهر الضمير «أنت» منفرداً بسمات «التلقين والنطق والإصغاء» الميَّنة في السياق. ولكن هذه السمات التي يختص بها الضمير «أنت»، هي في الحقيقة أفعال ذاتية للضمير «أنا»، فليس لأى منها صفة الحدث الخارجى؛ لأنها تحصل داخل النفس دونما صلة بكل ما هو أجنبى عنها، فالتلقين لا يكون من مصدر آخر خارج الذات، ذلك أن الملحن قائم في أعماق أعماقها،

وبهذا، نجد - كما تبين من قبل في حركة العلو - أن الماهية المجردة لله تتحول إلى وجود متحقق في ذات، وفي الوقت عينه، فإن ذات الصوفي تتحد بجوهرها الإلهي، فتكف عن كونها وجوداً متناهياً معلولاً لقوة خارجة عنه، بل إنها تحقق سموها، وهي منغوسة في صميم العالم، دون أن تكون نهياً لأحداثه وفريسة لصيرورته. يقول العفيف التلمساني (٢١):

شهدت نفسك فينا وهي واحدة
كثيرة ذات أوصاف وأسماء
ونحن فيك شهدنا بعد كثرتنا
عيناً بها اتحد المرئى بالرائى
فأول أنت من قبل الظهور لنا
وأخر عند عود النازح النائى
وباطن في شهود العين واحدة
مظاهر لامتيازات وإبداء
أنت الملحن سرى ما أفوه به
وأنت نطقى والمصطفى لنجوائى

هذه الحقيقة، يعبر عنها النص بشهود الكثرة في الوحدة من ناحية، وبشهود الوحدة في الكثرة من ناحية أخرى. فالبدء الأول تصدر عنه المظاهر المتعددة وتقوم به، دون أن يعنى ذلك تعدداً في حقيقة وجوده، فهو يجمع بين الوحدة الذاتية والكثرة الصفاتية والأسمائية. الأولى تكون من حيث الإطلاق، والثانية تكون من حيث التقيّد. وبمثل ذلك، فإن الكثرة مشهودة في ذاتها فقط، أى من حيث المظهر، أما من جهة علتها، أى من حيث الجوهر، فهي واحدة لا تعدد فيها ولا انقسام. ففي الاعتبار الأول «الظهور»، تبدو كل صفة لذاتها بأنها غير الأخرى، أما في الاعتبار الثانى «البطون»، فإن كل صفة تشهد بأنها عين الأخرى، وبهذا يفنى التمايز وتتحل في الواحد المظاهر المتعددة.

من زاوية النظر هذه، نلاحظ أن النص يتقدم في محورين هما: الإلهي والإنساني «الصوفي»، أولهما: الواحد والكثير. ففي المحور الأول يسود ضمير المفرد المخاطب، الذي يؤذن بالكثرة من داخل كونه واحداً، فهو يشهد ذاته في الجالى

وهي مقارنة تحيل إلى الأول من حيث هو نور وهداية، اعتماداً على إظهار الثاني، من حيث هو متاهة وضلال.

وهنا، يتضح ارتباط «دجى غيب التفريق» و«صبح الجمع» بـ «بحر الوهم» وشاطئه، ويتبين أن البحر والشاطئ قائمان في ذات الإنسان، فتجاوز البحر إلى الشاطئ هو تجاوز للأوصاف البشرية، أو هو تجاوز للذات في وجودها المتناهي، ليكون قيامها فقط، من جهة تحقيقها بالمطلق. والوصول إلى الشاطئ يمنع الاستقرار والطمأنينة، ويتنفي معه القلق والتوتر، وذلك ما يمنحه «صبح الجمع» وينفتح عليه، من حيث هو ضوء وانكشاف وتحقيق، تزول بشهوده الحيرة وتتبدد مظاهر الاضطراب.

بهذا المعنى، يغدو الشاطئ إشارة إلى «صبح الجمع» وتحققاً مكانياً له.

ونلاحظ، من جهة ثانية، اقتران «دجى غيب التفريق» بـ «بحر الوهم»؛ بحيث يغدو وجود هذا البحر مظهرًا له وعلامة عليه. فالتفريق هو إثبات للخلق في مقابل الحق، والقول به يثبت القسمة ويؤكد المغايرة والتعارض، وكل ذلك مما يورث التمزق، ويوجب الحيرة، ويثير التنازع والاضطراب. وهذه المعاني الناجمة عن شهود التفرقة، تنكشف في صورة البحر وتتقاطع معه، وتجذ فيه مدى واسعاً لإشعاعها وانتشارها، فالبحر نقبض للاستقرار، نظراً لكونه حركة دائمة ومتجددة، وهو إلى جانب ذلك، عمق وسعة ومسافة وامتداد، وهذا ما يجعله عصياً على الطيِّ ومغلّفاً بالغموض والاستغلاق، ومن خلال ذلك تجده يلتقي مع التفريق، من حيث هو جهل وظلام، ومن حيث هو حيرة وضلالة وانفصال عن الحق بمسافة شاسعة، تورث التيه وتغذي الخلط والشطط والضياغ. وهنا يأتي التعبير بصيغة الفعل المضارع «يلقاه» لينفخ الحياة في هذه الدلالات، ويتيح لها أن تنمو، من خلال امتداده ببحر الوهم، وعمله على إطلاق أبعاده وجعلها تتجدد حيناً بعد حين، بحيث لا يجد المحجوب سبيلاً يمكنه من العبور، فيبقى نهباً لأرواحه وشكوكه، دونما أمل بالوصول إلى الشاطئ أو المستقر، ودونما أمل بانقشاع حجب ظلمته وتهتكها.

ومتصل بمركزها السرّي، بل إنه هو مدد هذا المركز ومصدر طاقته، وكذلك فإن فاعل الإصفاء لا يخرج عن الضمير «أنا» ولا يتميز عنه، فهو لا يشكل موضوعاً بالنسبة إليه ولا يتعين بكونه آخر. وإذا كان النطق يفترض مصغياً مستقلاً عن فاعله، بوصفه رسالة لغوية تهدف إلى الاتصال بآخر، فإنه في هذا السياق لا يتوخى ذلك، باعتبار أن حركة الرسالة تتم داخل النفس، فالنجوى هي حديث النفس، منها وإليها، وبهذا، يتضح أن المصغى، الذي يمثل الجانب الإلهي «أنت»، حالٌ في «أنا» الصوفي، وليس شيئاً خارجاً عن ذاته ومغايراً لها.

ولما كانت حركة المنطوق «الرسالة» قائمة داخل النفس، تعمّن أن المرسل والمرسل إليه يتحققان فيها، أى أن المرسل ليس غير المرسل إليه. فالضمير «أنت» يحوز الخاصيات الذاتية للضمير «أنا»، بل إن هذه الخاصيات تكون مقصورة عليه، ويظهر مستقلاً بها دون غيره، ومن خلال ذلك يتبين أن الـ «أنت» قد تم امتصاصه وتحويله إلى داخل الـ «أنا»، وبهذا لا يكون الرائي إلا عين المرئي، ولا يكون الشاهد إلا ذات المشهود.

هنا ينتفى التعارض بين الكلى والجزئى، وبين الثابت والمتغير، ويؤول وهم المسافة بينهما في حقيقة الجمع، على نحو ما يستفاد من قول الششتري (٢٣):

دجى غيب التفريق قد زال واشمطاً
وأقبل صبح الجمع من بعد ما شطاً
فسيان عندي القرب والبعد والنوى
وما هابنى قبض ولا أبتنى بسطاً
وهمت بذات كان بينى وبينها
من الوهم بحر قد وجدت له شطاً
أياله من بحر إذا رام قطعه
أخو الفرق يلقيه عليه قد اشتطاً

إن البعد غير المعبور بين الله والإنسان، لا وجود له عند العارف الذى يشهد نفسه بأفعال الحق وأوصافه، وقيامه لا يكون إلا عند من يثبت الخلق وتدور عليه أحوال البشرية. وهذا ما يوضحه النص من خلال المقارنة بين الجمع والفرق،

ومن هذه الدلالات التي تشع في أنحاء النص وتبادل التأثير من خلال تفاعلها في جسده، تتولد الشحنة ويتعمق الأثر.

وما لا شك فيه أن هذا الموقف، بما فيه من خروج على تعبيرات الدين الرسمي، فرض على الصوفي أن يخلق وسيلة الدفاعية، بعد أن تحطمت عنده آلية الدفاع المتمثلة بتعاليم الدين وحدوده، وذلك كي يتجنب وجوده على نحو عار في مواجهة مصيره. وهذا ما حققه في صيغة الإنسان الإلهي، التي كانت تعويضاً عن أسوار الحماية المفقودة (٢٤).

ومفهوم الاتحاد، في قسميه المعبر عنهما بحركتي الملو والاسترجاع، يعمل على إلغاء التعارض بين الله والإنسان، بل إنه يذهب إلى تحقيق الوحدة بينهما، ويكون ذلك بفعل قانون المائلة، فالحركة الصوفية هنا، تتجه إلى إقامة التماثل بين الله والإنسان، فإذا كان الله ذاتاً بلا صفات، أي لا يدركه الوصف، ولا يتحدد إلا بشكل سلبي، فإن الصوفي يسعى إلى تحقيق ذاته بهذا الاعتبار، أي يخرج عن كل أوصافه، حتى يتحول إلى ذات بلا صفات، أو لنقل: إنه يسعى إلى تحقيق ذاته بصفات إلهية، ولكن الله أعلى من الوصف وأكمل، فلا وصف له على الحقيقة، وبهذا يصل إلى النتيجة عينها، فيكون ذاتاً بلا صفات. ونتيجة هذا التماثل يحصل تبادل للأدوار، وشهد الصوفي نفسه على أنه الحق (٢٥). يقول ابن هود (٢٦):

علم قومي بي جهل
إن شأني لأجل
أنا عبد، أنا رب
أنا عـــــــز أنا ذل

أنا دنيا، أنا أخرى
أنا بعض، أنا كل
أنا معشوق لذاتي
لست عني الدهر أسلو

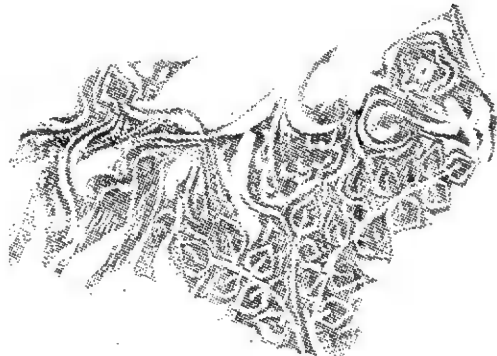
هذه النتيجة، التي يصل إليها الخطاب الصوفي في شعره النازع إلى التوحد، يمكن أن نجد لها تفسيراً اعتماداً على مبدأ التماهي. وهو مبدأ قابل للحدوث عندما يكشف المرء سمة مشتركة بينه وبين آخر، وقد يحدث عندما يكره المرء على التخلي عن موضوع ما، ففي هذه الحال، يطرأ تغيير على «الأنا» يوصف بأنه انبثاق للموضوع فيها، ومن خلال ذلك تتشرب الذات خصائص الموضوع المفقود وتظهر بشخصيته، وبهذا تصير ذات الإنسان هي غايته بعد أن اتحدت بالموضوع الذي يجذب إليه ويسمى إلى امتلاكه (٢٧). وتأسيساً على ذلك يرى الصوفي أن تجلّي المحبوب له، لم يكن إلا تجلياً فيه، وبهذا يتنفي التغاير، وتلتقي البداية بالنهاية، فلا يكون المتجلّي إلا عين المتجلّي له.

وأخيراً، فإن محاولة تجاوز المفهوم الديني - كما تبدّى في هذه النصوص - لم تكن - فيما نظن - سوى المظهر الخارجي لمحاولة تجاوز المؤسسة الاجتماعية - السياسية، التي رسّخت علامات وجودها، وأرست الأفكار التي تعزز هيمنتها وتبرر ممارساتها، وربما كان من الممكن، في ضوء ذلك، أن نفهم التجربة الصوفية - عبر نصوصها المبنية على مفهوم الاتحاد باعتباره تجربة قامت على أساس معارضة النظام القائم معارضة أيديولوجية، تبدّت في رؤيتها الدينية المخالفة، التي أخفت تحت ظلالها البعد الفلسفي للتجربة، ويسّرت له أن ينمو، داخل كنفها، ليصل إلى مرحلة من النضج والامتلاء.

الهوامش:

- (١) انظر: كمال أبو ديب في الشهرة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط ١٩٨٧م، ص ١١٧.
- (٢) ابن عطاء الله السكندري، لطائف المنن، المطبعة الفخرية - القاهرة، ط ١٩٧٢م، ص ٣٥.
- (٣) انظر: بونج، الدين في ضوء علم النفس، ترجمة نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٨م، ص ٢٧.
- (٤) زكي مبارك التصوف الإسلامي، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٣٨م، ص ١٥٦.
- (٥) لطائف المنن، ص ٩٤.

- (٦) انظر: عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨ م، ص ٨٧.
- (٧) ديوان ابن الجنيب، على بن محمد الفرناط. توفي سنة ٧٤٩ هـ، مخطوط بمكتبة الأسد، بدمشق تحت رقم ١٥٨٠٢، ورقة ٦ وجه.
- (٨) انظر: هنري أمزون فيورباخ، ترجمة إبراهيم العريس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١ م، ص ٨٦.
- (٩) لطائف المنن، ص ٣٩.
- (١٠) هذه القصيدة أثبتتها السبكي في طبقاته، وأشار إلى أنها تخميس لأبيات التهامي وذكر في الحاشية أن الديلمي بدل بعض ألفاظها لتناسب مع عبارات القوم انظر: طبقات الشافعية الكبرى ٢٠٢/٨.
- وانظر الأصل في ديوان التهامي، تحقيق على نجيب عطوي، دار الهلال، بيروت ١٩٨٦، ص ٤٦١.
- (١١) انظر: عبدالله محمد الغنامي، تشریح النص، بيروت ١٩٨٧، ص ٣٤.
- (١٢) ديوان ابن سوار، نجم الدين بن إسرائيل، توفي سنة ٦٧٧ هـ، مخطوط بمكتبة الأسد بدمشق تحت رقم ٤٤٩٥، ورقة ٣٠ وجه.
- (١٣) ابن شاعر الكشي، فوات الوفيات، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٣، ص ٧/٣.
- (١٤) الديوان، ورقة ٣٢٢ وجه.
- (١٥) ديوان ابن سوار، ورقة ٦٤ ظهر.
- (١٦) انظر: عاطف جودة نصر الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت ط ٣، د. ت ص ١٣٨.
- (١٧) في الشعرية، ص ١٠٢.
- (١٨) الديوان، ورقة ٤٠ ظهر.
- (١٩) أدونيس الثابت والمتحول دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩ م، ص ٩٥ / ٢.
- (٢٠) مثال ذلك ما يروي عن أبي الحسين النوري، إذ قيل له: هم عرف الله تعالى؟ فقال: بالله. قيل له: فما بال العقل؟ قال: العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله. انظر: السراج الطوسي اللمع باعتناء نيكلسون، ليدن ١٩١٤، ص ٤٠.
- (٢١) ديوان عفيف الدين التلمساني، مخطوط بمكتبة الأسد، بدمشق، برقم ٤١٦٨، ورقة ٢ وجه.
- (٢٢) لمزيد من الاطلاع على أسلوب القصر في التعريف. انظر دلائل الإعجاز، ص ١٣٨.
- (٢٣) ديوان الششتري، «على بن عبدالله»، مخطوط بمكتبة الأسد، بدمشق، برقم ٥٩١٨ / ورقة ٧٩ ظهر.
- (٢٤) انظر: الدين في ضوء علم النفس، ص ٦٠ وما بعدها.
- (٢٥) لمزيد من الاطلاع على تفاصيل قانون المحاطة، انظر: محمد عابد الجابري: نقد العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٦، ص ٣١٤/٢.
- (٢٦) فوات الوفيات ٣٤٧/١.
- (٢٧) راجع دقائق فكرة التماهي في:
- فرويد الأنا والهلدا ترجمة جورج طرايبي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٩.
- فرويد، علم النفس الجمعي وتحليل الأنا، ترجمة جورج طرايبي، دار الطليعة، بيروت، ط ١٩٧٩، ص ٥٩.





الاسم والنعت

لغة الاصطلاح فى تسميات الحيوان
ورموزه فى الشعر العربى القديم

يارو سلاف سيتيكيتس

موضوع مكتمل. وأيا كان قدر التردد فى الاصطلاح، فالمقصود من وراء معنى الرحيل أمر نجده مستقراً فى كل ما يعتمل فى قلب هذا الرحيل: موضوعه، وبنائه، ومزاجه الشعرى، والتغمة المستخدمة فيه، والفكرة.

نحن بالطبع نتحدث هنا عن مطية الشاعر البدوى «أنثى الجمل» التى يشير إليها الاصطلاح العربى بما لا يحصى عدده من النعوت [الثابتة أو الكنى] برغم أننا كنا نعرفها فى الرمز اللغوى بـ «الناقة»، وهى كلمة تستعصى تماماً على المحاولات الجاهدة لتوضيح أصلها اللغوى واشتقاقاتها، حاملة فى طياتها ما تحمل من سر ينطوى عليه غموض ما يقرب من اثنتى عشرة صيغة تكتنفها تغيرات محيرة؛ منها ما يقع فى الإبدال والقلب، ومنها ما يقع فى التحولات الصوتية.

إن المحاولات العربية القديمة لاستيضاح أصل الكلمة اللغوى واشتقاقاتها تسخونها نزعة تفسيرية ييشية اجتماعية، بل أدبية كذلك، يقترن بها شئ من

تميز وظيفة الزمان والمكان وفعاليتهما فى القصيدة العربية القديمة بوجود كلى يدره مزاج رثائى، وتحدد تخوم ذلك الوجود تحديداً دقيقاً - على نحو آخر - بموتيفة الديار المهجورة أى «الأطلال جـ - جـ»؛ وربما لا يلزم ضرورة أن تظهر هذه الموتيفة ظهوراً جلياً فى كل قصيدة بذاتها؛ ذلك أننا نستشعر وجودها - على نحو آخر - من خلال الخلفية المزاجية، علاوة على الوصف التصويرى الذى يميز ذلك الوجود بشفافية، جاعلاً منها وحدة بنائية وموضوعية.

أما قسم «الرحيل» فى القصيدة فيتسم، من حيث الموضوع، بعامل أساسى بارز، وليس هذا العامل الموضوعى عادة بالضرورة هو ما يجعل من الرحيل فى شكله قسماً موضوعياً، فكثيراً ما تكون تسميته موتيفة مجرد اصطلاح بارع لإطاره، أكثر مما تعبر عن وجود

• نشر فى مجلة الدراسات الشرقية، ٤٥ (ع) ١٩٦٨، ٢.
Journal of Near Eastern Studies, 45 m.2 (1980).
ترجمة: حسنة عبد السمیع، آداب عين شمس، وقد نمت مراجعة الترجمة من قبل صاحبه.

السذاجة اللغوية. وقد أولى ابن جني (٣٢١ - ٢٢٢ هـ : ٣٩٢ هـ / ٩٣٢ : ١٠٠٢ م) الممثل الحقيقي والمعتمد لفقه اللغة، والعالم اللغوي المهتم بالجانب الدلالي التصويري، الذي تقترب آراؤه من الآراء اللغوية الحديثة - أولى هذا العالم كلمة «الناقة» عناية كبيرة. إنه يدرجها صرفيا تحت صيغة «فَعْلَة» أي «صفة مشبهة باسم الفاعل أو باسم المفعول»^(١). ويمكن أن نقول إن وزنها من «تَنَوَّقَ» - في -، أو «تَأَنَّقَ» - في - أي فعل بآناقة؛ كتأَنَّقَ في الملبس والمأكَل... إلخ. تلك هي أبسط الصيغ اللغوية لأصل الكلمة واشتقاقها التي تحصلت من الصيغ العربية القديمة، والتي تمد ابن جني بالإحالات الدلالية المرغوبة «لِلنَّاقَةِ» بوصفها اصطلاحاً. فهي الحيوان الذي عد مفخرة العرب؛ يتنافسون على امتلاكه، ويمتدحون صفاته، ويحملهم، ويحمل أمتعتهم. وفي القرآن آية حدثت بابن جني أن يبحث الروابط الدلالية والتوازي الصرفي بين «ناقة» و «جمل» و «جمال» : «ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون»^(٢). وتلك الإشارة تعرض النظرة لنوعية «الجمال» المرتبط بالمظهر والسلوك، بوصفها تهى وقوداً إضافياً لنموذج ابن جني المؤصل بتاريخ الكلمة اللغوية واشتقاقاتها؛ فهي تساعده على أن يصنف «الجمل» صرفياً من صنف الصفة المشبهة نفسها «ناقة» بينما (جمال... إلخ) لا يصبح سوى مواز دلالي لـ «تَنَوَّقَ / تَأَنَّقَ». إن الدائرة الدلالية التأصيلية لتاريخ الكلمة بإشارتها إلى أهمية الجمل - سواء منه الذكر أم الأنثى - في الحياة العربية، دائرة تامة. بهذه الصيغة عرض ابن جني فكرته على أستاذه أبي على الفارسي الذي أقرها تماماً^(٣).

ويدعم (لسان العرب) هذا الموضوع، ولكنه يزيده تعقيداً بأن يدرج في تاريخ الكلمة - بالرغم من الطبيعة النعتية - الجذر نقوا/ نقي، كلاهما في الصيغة الاسمية من «نقى» أي «نقى العظام والدهن»، مثل: صار فيها نقي «صارت ذات شحم»، والصيغة الفعلية والاشتقاقية

من وزن «أفعل» أنقت و منقبة، أي «سمينة ذات لحم» [قلوص] كما في ناقة منقبة [أي ناقة عليكم]^(٤)، ويتطلب هذا الأمر إجراء مقارنة بالكلمة العبرية (נִקְּיָה נִקְּיָה) (جمال مرضعة)^(٥). وعلى هذا النحو، نجد تلك التضمينات في التصور العربي للنقى وسمنة الجمل^(٦). بينما تلتحم نعتياً وتتطابق مع فكرة الجودة والدقة والتفوق والاختيار الموجودة كذلك في تنوق/تأنق، التي تمنح بالفعل جهداً جديراً بالاعتبار، وأساساً واعداً للتأصيل اللغوي لتاريخ الكلمة واشتقاقها. وبالإضافة إلى هذا، فإن الحذر يعلو علينا في تناول الموضوع في المرحلة الحالية ألا نعتبر التداعيات الموصلة لتاريخ الكلمة اللغوية واشتقاقها سوى مجرد تداعيات تتعلق بالنقا أي «أكمة الرمل»، والنيق «قمة الجبل»، وكلاهما يتصل - من حيث الإبدال - بالجذر قنن، قم «قنه» - قمة، أي «الأكمة وذروة الجبل».

إن تمثيل الجمل - غالباً الناقة - التصويري في الشمودية القديمة والصوفية، على أية حال، كان يتخذ شكل كتيبان هرمية^(٧). وعلى هذا النحو الاستكشافي - وإن كان يتعد عن التداعيات التأصيلية الاشتقاقية ذات الصبغة النفعية والبصرية - يدخل المرء عالم الصورة الصوتية العربية للناقة، أي يدخل عالم تسمية الأشياء وإعطائها دلالتها حسب أصواتها. ولهذا، فثم إمكان لورود الجذر (نقق) و (نهيق)، «بل كذلك (نقق)، ولم لا يكون هناك (ناق) - غير الموجودة -، وكلاهما يعني - بالإضافة إلى النهيق والنعيق - خروج صوت حزين كشيء. وذلك المعنى الأخير من الممكن تدعيمه بالرجوع إلى الصيغة العبرية والآرامية والسيرانية من الجذر نفسه، الذي يكتسب معنى أكثر مشابهة للجمل في معنى التأوه والشكوى، من حيث إن الاسم نأق (נִקְּיָה) (أي: أنين - نشيج [WEHKLAGE] GEACHZ)^(٨) - فيما يتصل به من معنى - ينقلب كذلك عن (נִקְּיָה) أي «تأوه»^(٩). ويسجل

الاستخدام الآرامى التلمودى والمدراشى تنوعاً فى هجاء كلمة ناقة نفسها؛ فناقة/ ناقة (٨٢٤/٨٢٣) «منتهية بألف» (٨٢٣) (١٠). وعلى الأقل، فالصيغة الكتابية التى لا تتميز من الصيغة الشفاهية تدل على «التأوه». وينشأ مزيد من التعقيدات عندما تأخذ الكلمة العبرية ناقة (٨٢٣) معنى «جمل طويل العنق» (١١)؛ لأن إبدال «ناق وأنق» - الهمزة بالعين - يأخذنا بعيداً عن الأفق التصويرى للصوت نهق، ونعق، ونقق، ونأق، ليعود بنا إلى المجال البصرى للجذر العربى للفعل «عنق» أى طويل العنق... إلخ.

ومثل هذا الالتواء المفترض فى اشتقاق الكلمة وأصلها من الممكن أن يفسر كلمة «ناقة» العربية ومثيلتها المدراشية (٨٢٤) «ناقة»، بالإضافة إلى اعتبارها إشارة إلى طول عنق الحيوان، بل سرعته، بالقدر الذى تتميز به سرعة «الجمل» أو «الفرس» حين يمد عنقه فى أثناء العدو (١٢). وعلى أية حال، فإن الناقة داخل هذه التحورات الصوتية سوف تدرج تحت «عنقاء» الشبيهة بالطائر - أو ذات العنق الطويل - ذلك الكائن الأسطورى المعروف بالعنقاء؛ طائر تجارة النباتات العطرية جنوب الجزيرة العربية المأساوى (١٣). ويتولد من هذه الكلمة المعنى العربى الخاص «بالنكية» غير البعيد عن التصور الأسطورى الشعرى العربى المحيط بالناقة (١٤)، بغض النظر عما يشير إليه ابن جنى فى تأصيله الحى تاريخ كلمة الناقة واشتقاقاتها.

أما فيما يتعلق بورود كلمة ناقة نفسها فى الكتابات العربية الجاهلية، فإن ندرة ذلك الورود تزيد من قوة الشعور بعدم التأكد من الأصل التاريخى والاشتقاقى للكلمة صعبة التحديد؛ حيث تكتسب دلالاتها صبغة رمزية تفوق حضورها المادى فى المعاجم العربية القديمة. وبالتتبع الإحصائى للكلمة فى المعجم نجد أنها تصنف ضمن فئة من أشد الكلمات ندرة فى الشعر العربى الجاهلى. وإذا استثنى المرء الأجزاء السردية المتعلقة

بحرب البسوس فى «أيام العرب» - بوصفها تنتمى إلى وقت أكثر تأخراً، وذات طبيعة حكي فضفاضة، ودون ادعاء وجود نص أولى أساسى - فإنه يمكن التحقق من أن أغلب النصوص النصية المبكرة الحدود لكلمة ناقة تقع وحسب فى القرآن فى سياق قصة ناقة النبی صالح (١٥). إن توثيق الكلمة فى نصوص تنتمى حقيقة إلى العصر الجاهلى - بغض النظر عن وجودها فى اسم الشاعر أنف الناقة (١٦) - بالغ الندرة بدرجة تدعو إلى الحيرة، هذا إذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة الناقة كلبية الوجود فى الشعر الجاهلى بوصفها البطل بالنسبة إلى الشاعر البدوى، ومن حيث التصاقها بالقسم الموضوعى والقسم البنائى الملتمزم فى القصيدة القديمة الخاص بالرحيل.

وترد كلمة «الناقة» فى المعلقات - على سبيل المثال - مرة واحدة فقط فى بيت عنتره:

فوقفت فيها ناقتى وكأنها

فدن لأقضى حاجة المتلوم (١٧)

وفى واحدة من مجموعات اختارات الشعرية الأساسية مثل (المفضليات)، يرد ذكر هذه الكلمة أربع مرات وحسب فى قول المثقب العبدى:

فبت وباتت كالنعامة ناقتى

وبات عليها صفنتى وقتودها (١٨)

وكذلك يرد فى قول المرقش الأكبر:

فهم صحبتى على أرحل الميـ

س يزجون أينقاً أفراداً (١٩)

وفى قول الحارث بن ظالم:

وحش رواحـة القـرشى رحلى

بناقـته ولم ينظر ثوابـه (٢٠)

وفي قول علقمة:

إلى الحارث الوهاب أعملت ناقتي

لكلكلها والقصصين وجيب^(٢١)

وترد كلمة الناقة على قلة وتباعد مرات أخرى. من مثل ذلك ورودها مرة أخرى في قول علقمة:

من رجل أحبوه رحلي وناقتي

يبليغ الشعر إذ مات قائله^(٢٢)

ومن مثل ورودها مرة لدى عبيد بن الأبرص في قوله:

فوقفت فيها ناقتي لسؤالها

فصرفت والعينان تبندان^(٢٣)

ومن مواضع ورودها موضعان في شعر أوس بن حجر، وذلك في قوله:

- إذا ناقة شدت برحل ونمرق

إلى حيكم بعدى فضل ضلالها^(٢٤)

و- فلاة من النوق المراسيل وهمة

نحاة علتها كبرة فهى شارف

وقد وردت الكلمة لدى بشر بن أبي خازم مرة واحدة، في قوله:

فدى لك نفسى يا ابن سعدى وناقتي

إذا أبدت البيض الخدام الضوائع^(٢٥)

ومن السياقات الأولى المبكرة لكلمة ناقة ورودها في بيت المهلهل بن ربيعة:

وحادث ناقتي عن ظل قبر

نوى فيه المكارم والفخار

فيتعلق السياق الرئيسى في هذا البيت بالثناء، ويشير السياق الثانوى إلى الرحلة^(٢٦)، كما أننا نجد تساؤلين لدى امرئ القيس^(٢٧)، ينتسب كلاهما إلى الرحيل، ويقول:

- فجريت خير جزاء ناقة واحد

ورجعت سائلة القرا بسلام

و- وأرى ناقة القيس قد أصبحت

على الأين ذات هباب نوارا

وثمة ذكر واحد لكلمة ناقة في (قصيدة الخلق) المعجبة^(٢٨)، حيث تشبه الأنفى الأبدية - أو هكذا بدت للفولكلوريين المختصين بالصيغ الشعرية الأسطورية - بالناقة أو بالذكر من هذا النوع أى الجمل. ولهذا نجدها قد دخلت سياقاً غير تقليدى، قد لا يفتقر - بالرغم من ذلك - إلى شرعيته الرمزية والدلالية. يقول:

فكانت الحبة الرقشاء إذا خلقت

كما ترى ناقةً فى الخلق أو جمل

وفي شعر المتلمس الضمى نجدها ترد مرتين^(٢٩)، ذلك بوضوح فى السياق الصحيح للرحيل، يقول:

فلتتركهم بليل ناقتى

نذر السماك وتهتدى بالفرقد

ثم ترد بعد ذلك فى بيت انتقالى من الرحيل إلى المديح، يقول:

إذا بلغت قيس اليماني ناقتى

فأى خليل بعد قيس تلمس

ويبدو أن المنخل البشكري^(٣٠) مسؤول عن ذلك النوع من التحبب الغنائى، وسرعة البديهة فى إطلاق تسمية مباشرة على الناقة فيما كان يجب أن يكون خاتمة قصيدة، أو على أقل تقدير، البيت الختامى فى موضوع النسيب (الغزل)؟ حيث نجد الناقة «استعارة»

لمحبة الشاعر، وللشاعر نفسه بوصفه الفحل، يقول:

فأحببها وتحبني

ويحب ناقتها بها بعيري

وفي مثل ذلك النسق المجازي يتطابق النوع، تذكيرا وتأنيشا، ومع ذلك فللببدو حصافتهم؛ إذ إنه من المعتاد أن يمتطي المحارب البدوي ناقتة، وأن يعلن امتلاكه إياها، بينما يكون الفحل حامل هودج المحبوبة.

كذلك، ترد كلمة ناقة خارج الحدود الموضوعية للقسم الخاص بالرحلة من القصيدة في سياقات الفخر - خاصة - والنسب على التوالي. ففي شعر حاتم الطائي:

«وإني لوهاب قطوعي وناقتي»^(٣١)، وفي شعر دريد بن الصمة «أبني جرب»^(٣٢).

ولو تتبعناها تاريخيا لوجدنا الأعشى - الشاعر المخضرم - يخرج علينا بعدد «مدهش» من أمثلة ثلاثة تشير كلها إلى سياق الرحيل. كقوله:

ذاك شبهت ناقتي إذ ترأمت

بى عليها بعد البراق البراق^(٣٣)

وقوله كذلك من الصيغة نفسها ثانية:

ذاك شبهت ناقتي عن يمين الـ

رعن بعد الكلال والإعمال^(٣٤)

وفي مرة ثالثة يقول معدلاً الصيغة السابقة:

ليت شعري متى تخب بنا النا

قة نحو العذيب فالصيبون^(٣٥)

وكذلك نجد لها لدى الشاعر مدعى النبوة أمية بن أبي الصلت، الذي تعد سياقاته الشعرية غريبة على بدوية

الرحيل الكلاسيكي. كقوله:

ناقة ليلاله تسرح فى الأر

ض وتنتاب حول ماء مديرا^(٣٦)

ولا يشهد رصد كلمة ناقة فى الشعر تزايداً فى القرن التالى من الجاهلية، ولا يفوقها عدداً فى عصر صدر الإسلام، ومن ثم فورودها فى شعر كعب بن زهير نادراً إذ لا ترد فى ديوانه سوى مرة واحدة^(٣٧). وبالرغم من أنها تأتي فى سياق الرحيل الشكلى، فإنها تظهر بوصفها إشارة موضوعية للنوق لا بوصفها راحلة الشاعر. يقول:

كلفتها حرة الليتين ناجية

قصر العشى تبارى أينقا عصفاً

ويذكر حسان بن ثابت الناقة مرة واحدة فى مناجاة تنتمى إلى الرثاء الطقسي أكثر مما تنتمى إلى الرحيل، يقول:

لا تنفري ياناق منه فإنه

شراب خمر مسعر لحروب^(٣٨)

وفى سياق الأخذ بالتأثر تقع الكلمة فى شعر فاطمة بنت ربيعة، تقول:

أيقتل قرفة قيس فترضى

بأنعام ونوق سارحات^(٣٩)

ومن شعراء ذلك العصر نجد فرحة بن عمرو الجذامي يستخدم كلمة ناقة على نحو استعارى تام، بوصفها راحلته النهائية، أو بوصفها الصليب الذى يكاد يصلبه البيزنطيون عليه. يقول:

على ناقة لم يلقي الفحل أمها

مشذبة أطرافها بالمناجل^(٤٠)

الإجماع على عدم شرعيته النصية - أمام حالة نصية
مثيرة للتساؤل ذات طابع قديم مهجور له إغراؤه. يقول:

عقرت على قبر الملوح ناقتي

بذي السرح لما أن جفاه الأقارب^(٤٦)

بالانتقال التام إلى الفترة العباسية نجد أن القصيدة
البدوية قد خضعت لتحولات مهمة سواء في الشكل أو
المضمون. وأكثر أجزاء القصيدة تغيراً هو القسم الخاص
بالرحيل؛ إذ تغيرت داخله طبيعة حضور الناقة الشعرى.

وباختصار، يجب أن نقول بهذا الصدد إنه بالقدر
الذي تناقص به التكرار المتتابع الخاص برحلة الناقة في
شعر البلاط المتأخر، أخذت الإشارة إليها تشيع أكثر
فأكثر؛ حتى إن كلمة «الناقة» التي خرجت من عباءة
نعوتها السابقة الملتزمة قد كفت عن أن تكون مصدراً
غير مباشر لعدد لا حصر له من الإلماحات، وصارت حين
تذكر صراحة تعني الناقة بوضوح، وتشير إليها بذاتها.
لقد فقدت دلالات واكتسبت أخرى عبر تلك العملية
الملتوية من التغير الشعرى والدلالى الطويل. وفوق هذا
كله، جددت بعض التغيرات من مثل التغير في السياق
الشكلى الخاص بالقصيدة العربية. وأخذت كلمة الناقة،
في القصيدة البلاطية البدوية المتأخرة، تجد نفسها شيئاً
فشيئاً تنتسب إلى النسب الغنائى أكثر مما كانت تنتمى
إلى الرحيل البطولى الدرامى.

ويوضح الشريف الرضى الشاعر العباسى المتأخر
(٣٥٩هـ / ٩٦٩م - ٤٠٦هـ / ١٠١٥م) ذلك التغير
في الطابع المحيط بها؛ إذ يستمد قوة غنائيته من الموتيقات
البدوية القديمة المهجورة ومن معجمها. فيستعمل كلمة
ناقة على نحو يبدو، في ظاهرها، غير مثقل بعبء القيود
الأسلوبية القديمة المتمثلة - بالطبع - فى الالتزام
بالإشارات النعتية. وقد يتجاوز التحديدات الموضوعية متجهاً
نحو مجالات غنائية النسب الخالصة. وأياً كانت
السياقات الشعرية الجديدة التى استحدثت، فإن الناقة

ثم نجد الكلمة ترد مرتين فى شعر أحد الشعراء
المخضرمين المتأخرين، أعنى عمراً بن أحمر الباهلى، وترد
فى شعره على نحوين: الأول غنائى فى رحيل شبه
عذرى فى قوله:

أرى ناقتى حنت بليل وشاقها

غناء كنوح الأعجم المتوائم^(٤١)

والآخر فى موتيف العاذلة، فى قوله:

أو تبعت الناقة أهوالها

تجر من أحبلها ما تجر^(٤٢)

كذلك إطار الرحيل فنجد حميداً بن ثور الهلالى يقول:

فما لحق العيران حتى تلاحت جمال

تسامى فى البررين ونوق^(٤٣)

وفى أواخر تلك الفترة نجدها كذلك فى مثل
الراعى النميرى؛ إذ يقول:

وما صرمنتك حتى قلت معلنة

لا ناقة لى فى هذا ولا جمل^(٤٤)

وفى الفترة الأموية نجد تزايداً فى تتابع استخدام
الإشارة غير النعتية للناقة، خاصة، فى شعر الشاعر غزير
الإنتاج ذى الرمة، الذى يذكر كلمة ناقة فى سياقات
كلاسيكية متنوعة، وعلى نحو يبدو موسعاً لنطاقها
ومفسراً لاستعمالها القديم راسخ القدم. فهو يصر - على
سبيل المثال - على ذكر اسمها المؤنث مباشرة، فور
مقارنته صفاتها بصفات الذكر، يقول:

فذلك الذى شبهت بالحزق ناقتى

إذا قلصت بين الفلا والمشارب^(٤٥)

ويوقفنا الورود المتكرر للكلمة فى شعر مجنون بن
عذرة «قيس بن الملوح» على أقل تقدير - بالرغم من

وهكذا، يأخذ الشريف الرضى فى إقحام الناقاة فى سياقات تتسم بالافتعال والخلط والتركيب^(٥٠). ولا يكاد يعود أبداً إلى حالة الإشارات النعتية، ولا يسفر السياق بنائها عن «رحيل» ملموس.

والحقيقة أن الناقاة فى الشعر الجاهلى، وفى السياقات الشعرية ذات الطابع البدوى، لم تحظ بحديث مباشر عنها، ولم يولها النقاد حتى الآن انتباهاً على الإطلاق. لقد حدث هذا على نطاق واسع، لأن الإلماحات الإشارية المتعلقة بذكر الحيوان هنا كلها كانت تندرج تحت فئة أكبر ألا وهى المترادفات.

ويتعقبى. هامر بوركشتال J.Hammer - Purg-stall. فى خمسة لاستقصاء كل المصادر المعروفة فى فقه اللغة العربية والإثنوجرافيا، والتأويل الشعرى - أثر ما يقرب من ستة آلاف كلمة خاصة بالجمال (أغلبها يعود إلى الناقاة) فى المعجم العربى الكلاسيكى. ومثل هذا العدد يفوق عشرة أضعاف العدد التقليدى، وهو يشير الحيرة بالفعل نظراً لغزارته^(٥١)، وإزاء تلك الخلفية من صنف المترادفات الزائفة والإشارات النعتية، فإنه يتعين على المرء أن يعترف بندرة كلمة ناقاة بذاتها فى أوليات الشعر العربى، تلك التدرج المثيرة للحيرة والارتباك. فإن وجدت الكلمة شعرياً - بالرغم من تناثرها - فإنها تعمل فى العقل أكثر مما تعمل فى الأذن، أو فلنقل إنها تعمل على نحو مستتر أكثر مما هو معلن، بوصفها تجريداً فى العقل - يتعربى من النعوت المتكاثرة كلها - وبوصفها رمزا. كيف يمكن أن يكون لمثل هذه الكلمة المهجورة هذا القدر من الأهمية؟

عند هذا الحد لابد أن يزداد الحذر بشأن الشعر العربى القديم، فمن طبيعة هذا الشعر أن يشير نعتياً، وعلى نحو غير مباشر، إلى الحيوانات التى يبدو أن لها مكافئاً رمزياً بالغ القوة. فقد أحصى علماء اللغة العربية الفصحى ألف اسم للأسد، وسبعمائة للفرس،

تظل محملة بطاقة القول الشعرى المتراكمة من القدم كلها، وبمجموع الإلماحات النعتية، وكذلك بحس الصراع، والعناء، وبإعادة تحديد معنى الأسف أى «الهموم» غالياً واكتشافه.

ومن ثم، نجد كلمة ناقاة ترد فى إحدى قصائد الشريف الرضى مصحوبة بقوة غنائية مميزة سواء فى مطلع النسيب أو فيما يلى ذلك من الرحيل^(٥٢).

يقول:

بادار ما طربت إليك النوق

إلا وريبعك شائق ومثوق

يا ناق عاصى من يماظلك السرى

فلحقيق غيرك بالعقال خليق

وفى قصيدة أخرى من قصائده، تستوعب غنائية النسيب اقتحام الناقاة إياها تماماً. يقول:

يا ناق أدأك المؤدى ياناق

ماذا المقام والفؤاد قد تاق^(٥٣)

وتظل أمامنا حالة أخرى يتردد فيها أصداء الرحيل، بالرغم من المديح البلاغى، كما تتردد فيها أصداء القديم راسخ القدم، وهذه الحالة تتصل بترقب العاصفة القادمة. لكننا نجد العاصفة الوشيكة هنا قد صارت الآن استعارة للممدوح، وقد مرت بمرشح جيد لرؤية المحبوبة فى النسيب.

يقول:

قلت للمختبط الطا

لب قد أوضع نوقه

فأتاك البرق فمن ير

جو وقد فات لحوقه^(٥٤)

وخمسائة للسيف وهكذا، فيما يبدو أنه تأسيس لنظام متسلسل من الرموز اللغوية. وليست تلك الأسماء مرادفات بالمرة، وإنما تأخذ بطرف من الشكل والملمس والتنوعية والسن وصلة النسب أو الأصل. إن طبيعة الموروث الأدبي الجاهلي الشعرية قد تربت فيما أتيج لنا من السياقات الأسلوبية والدلالية التي وردت فيها. وقد وجدت مثل تلك المفردات في قصائد قديمة باقية، ونبتت من قصائد وأبيات متناثرة - حتى نبليغ النص القرآني - وقد لا ترد باطراد في سياق نثرى غير أنها ليست في صورة معينة للبيت الشعري كذلك. والذي يعيننا، الآن، أن تلك النصوص الشعرية المبكرة لا يذكر فيها مباشرة الكثير مما له معنى مهم. وعلاوة على ذلك، فإذا قصدنا الوجود عن قرب من خطوط بنى القصيدة العربية الجاهلية وتنظيماتها البنائية نلاحظ أن ثمة أشياء تناسب قسماً من القصيدة موضوعياً، وتقتصر الإشارة إليها على نحو نعتي أو وصفي، بينما نجد مجموعة أخرى وثيقة الصلة بأجزاء أخرى من القصيدة، يتم ذكرها صراحة عبر الإشارة الاسمية المباشرة، مثل ذلك المنظور الموضوعي البنائي القادر على أن يكشف عن أن ورود الكلمات المفاتيح على نسق الإشارة النعتية يبلغ أقصاه في الجزء الخاص بالرحلة - أكثر من غيره من بين أقسام القصيدة العربية الكلاسيكية - بما تشتمل عليه من الموضوعات الفرعية الخاصة بحيوان الصحراء والصيد والفارس الذي يخرج للطرد على ظهر فرسه.

ولا يعني هذا أن نعوت تلك الحيوانات والأشياء؛ كالأسد والفارس والسيف والرمح أو القوس ومرادفاتها وتضميناتها، لا تظهر في الأقسام الموضوعية من القصيدة كالمدح والفخر أحياناً بالقوة والدرجة نفسيهما. وبما لا يفتح مجالاً للسؤال، أن واحداً من أكثر المعاجم تميزاً وغنى في المجالات الدلالية يرى أن الشاعر البدوي القديم، مع ذلك، قد شعر بحرية أسلوبية في تقديم أنواع أدبية بسيطة وجمعية أو مباشرة ذات أسماء شائعة. و يمثل هذه المترادفات وشبه المترادفات، فإن الأسد سيظل

يدعى أسداً أو ليثاً، كما سيظل السيف المعروف، وكذلك الرمح والقوس.

وإذا جعلنا الورد المتكرر الخاص بكلمات من أبسط كلمات العربية كالفرس (المذكر منه والمؤنث) والسيف موضع تساؤل؛ حيث لا تخلو من تعقيد في صلتها بأقسام القصيدة البنائية أياً كانت، فلن نجد - أو نكاد - أنها تلفظ على نحو اسمي واضح، والاستثناء من هذا نلمسه في بيت زهير بن أبي سلمى:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله

وعرى أفراس الصبا ورواحله^(٥٢)

وفي بيت الكلجة البريوعي:

هي الفرس التي كرت عليهم

عليها الشيخ كالأسد الكليم^(٥٣)

وقد ذكرت مرة في بيت امرئ القيس:

لعمري لسعد حيث حلت دياره

أحب إلينا منك فافرس حمير^(٥٤)

وكذلك في شعر عنترة:

فلله عيناً من رأى مثل مالك

عقيرة قوم أن جرى فرسان^(٥٥)

وقد وردت مرتين على صيغة «أفراس وبيض»، واحدة تعزى للأفوه الأودي في قوله:

وأفراس مذللة وبيض

كأن متونها فيها الرجاح^(٥٦)

والأخرى لعمرو بن كلثوم في قوله:

ليستلبن أفراساً وبيضا

وأسرى في الحديد مقرنين^(٥٧)

واسع - أسماء لتلك الجياد، على عكس ما يحدث في حالة الناقة التي نادرا ما يتسم عدد نعوتها التي لا تكاد تحصى بتلك الخاصة؛ أعني لا يتعدد الاسم الخالص، وإنما يتم الاقتراب منها من خلال الإشارة النعتية إلى أصلها.

وإذا عاودنا القول بأن بعض الحيوانات في المعجم الشعري العربي لها أسماء صريحة بينما يرد البعض الآخر، وفق الأصل أو السلالة، فإنه يجب علينا أن نجعل هذا موضع ملاحظتنا في التحليل المتأني للقسم الخاص بالرحلة من القصيدة، والأجزاء الخاصة منها بفروسية الصيد على وجه الخصوص.

وهكذا، نجد الفرس في القسم الخاص به، بل نجد الكلب كذلك من بين الحيوانات التي يرد لها ذكر بالاسم في الرحلة المتعلقة بسلسلة من أحداث الصيد. فالكلب يحمل باستمرار اسما صريحا (علما) يعبر عن أسمائه على عكس الفرس الذي يشار إليه بإشارات نعتية. وهكذا نجد الكلب يدعى بالاسم الذي تعود أن يدعى به (٦٢)، كـ «كساب» وغيره من الأسماء المتميزة الخاصة بالكلاب. وبمقارنة معدل التتابع المتكرر لورود التسمية «كلب» التي حلت محلها الإشارة الصريحة أو النعتية، بمثلتها الخاصة بتسمية الفرس باسم «علم» نسبة إلى أصله، نلاحظ ندرة ورود الأخيرة أو مرادفها الجمعي أعني «الخيّل»، كذلك نلاحظ مدى ثراء تسميات الفرس النعتية. وجدير بالملاحظة كذلك أن الأسماء التي أطلقها الشعراء البدو على أفراسهم/فرسانهم ذات جوهر رمزي مجرد أكثر من كونها أسماء نعتية (٦٣). وثمة أمثلة لأسماء بعض الخيل تبرهن على ذلك؛ فغالبا ما يطلق البطل البدوي على جواده أسماء من مثل «فياض» و «فادق» و «الغراف» (٦٤) و «الهطال» (٦٥)، وكلها أسماء تختص بتدفق الماء أو السيل أو المطر المنهمر أو النهر ورموز الخصوبة الحية واللقاح. ولقد كان أول فرس للنبي محمد - ذلك الذي

ثم ندخل عصر المخضرمين فنجد بيت النمر بن تولب:

لنا فرس من صالح الخيل نبتي

عليها عطاء الله والله ينحل (٥٨)

ونجدها من معاصريه لدى رجل من ثمالة، خاصة وهو يلوم البطل المحارب المعمر دريد بن الصمة، يقول:

دع الخيل والسمر الطوال لخشعم

فما أنت والرمح الطويل وما الفرس (٥٩)

وترد مرة لدى الشاعر المخضرم حسان بن ثابت. يقول:

رجال تهلك الحسنات فيهم

يرون التيس كالفرس النجيب (٦٠)

ونجدها كذلك في الفترة نفسها لدى الشاعر الأموي البدوي التقليدي الطرماح يقول:

لا عز نصر امرئ أمسى له فرس

على تميم يريد النصر من أحد (٦١)

ونلاحظ، عامة، أن ورود كلمة «الفرس» في الشعر العربي القديم لا يقع في سياقات تتعلق بمطاردة، أي بالصورة الموضوعية الفعلية المكروسة لوصف الفرس، فهي تقع بالأحرى في السياقات التي يكون فيها ذكر الفرس غير أسامي، سواء بالنسبة إلى الموضوع أو البنية، مثل الهجاء والمدح، والفخر، بل النسيب كذلك.

وحتى إن كان ورود الكلمة البسيطة الدالة على نوع الفرس في الشعر العربي قبل الإسلام نادر الحدوث - شأنه في ذلك شأن الناقة - فإن السبب يكمن جزئيا وبدرجة عالية التفرد في إشارة الشاعر البدوي إلى جواده. وقد يكون ذلك التفرد نعتيا بدوره. بالرغم من الفرق بين الفرس والناقة؛ فنعت فرس البدوي هي - على نطاق

غاب»^(٧٣). ولا نلفى عبارة «حمار الوحش» تامة إلا في شعر الشاعر المخضرم عبده بن الطيب^(٧٤)، وهى تسمية تبناها الشراح اللغويون باقتناع تام. وعلى الرغم من ورود ذلك المصطلح المصوغ مرة واحدة، فهو يستلقت انتباهنا خاصة بمقارنته بورود قرينه المنزلى؛ إذ نجد فى شعر الشاعر الجاهلى «المتلمس» إشارة مهيئة إلى «حمار القوم» بوصفه مقابلا ضديا للرجل الحر^(٧٥)، ومن ثم يتميز الحمار المنزلى على نحو واضح بسياق هجائى ذمى.

لقد وردت كلمة «حمار» بهذا المعنى الاصطلاحي وفى هذا السياق الموضوعى مرتين: فى البيت الثامن والثلاثين، والبيت التاسع والثلاثين من قصيدة الشاعر المخضرم مزرد بن ضرار الديباني^(٧٦)، حيث تتسم الإشارات بإحالة ذات إلماح جنسى تتعلق «بحمار الوحش». ويؤكد شاعر إسلامى مبكر هو «الراعى النميرى» ملازمة الحمار لأغراض الهجاء وحسب، يقول:

مثل الحمار الموقع السوء لا

يحسن شيئا إلا إذا ضربا^(٧٧)

على حين ترد الإشارة المباشرة لحمار الوحش ذات الإلماح الجنسى على نحو معقد ومؤثر فى شعر الحارث بن ظالم المرى الذى كان أحد شعراء «أيام العرب». يقول:

أحصى حمار بات يكدم نجمة

أناكل جيرانى وجارك سالم^(٧٨)

وهنا، يجدر بنا أن ننوه إلى أنه من بين الإشارات المباشرة للحمار، تنتمى الإشارات التى تشكل استثناءا حادا من القاعدة فى حقيقة الأمر إلى الحمار الوحشى. وهذا مايرد فى اثنتين من قصائد الطرد النمطية التى تنتمى للعصر الجاهلى، وتتخذ الصيد إطارا رئيسيا لها،

ركبه فى موقعة أحد - يدعى «سكب»^(٦٦)، أى «صب الماء» أو «صياغة المعادن» والمطر المتصل الانهمار». وتؤول التفسيرات اللغوية القديمة لهذا الاسم ولسواه من أسماء الخيل بها إلى سهولة العدو - دون كبير اختلاف - مغفلة إمكانات الفهم الرمضى. أما أسماء الإناث فلا غرابة أن تكون على سبيل المثال: «سبل»، و «سودة»^(٦٧) أو «وجرة»^(٦٨)، وهى كلمات تتصل معانيها بنضج الحب واخضرار الزرع ووفرة الثبت وكشافته، أو بالنقرة التى تمسك ماء المطر، أما الرقة فى أسماء باقى الخيول فقد تكون أقل وضوحا من ذلك. وعلى أية حال، فتلك هى حالة «ذى الوقوف»^(٦٩) التى لم تستمد من الموتيف الشعرى الخاص بالوقوف على الأطلال، بل تستمد من التمجيد الرمضى لفرس الشاعر فى نهاية المطاردة الفروسية الناجحة أو السباق أو المباراة. إن الوقوع المتكرر لعلاقة التضاد بين هذه الأسماء المصوغة اشتقاقيا كـ «فرس» يبدو تأصيلا وحسب يذكرونا بالحضور الكامن لكلمة فارس نفسها، ومن ثم نجد بين أيدينا صيغة مثل «فارس ذى الوقوف»^(٧٠)، على سبيل المثال.

وبمتابعة النظرة الكلية الخاصة بفقهاء لغة الرموز اللغوية المؤسس نسقا من التسميات، أو ما يمكن أن يعد فى الحقيقة العوامل الرئيسية المشكلة للحقل المتصل بالرحلة من القصيدة البدوية وحيواناتها المستأنسة والوحشية، نجد - ولو ظاهريا على الأقل - فروقا بين حالات الإشارة، المباشرة منها وغير المباشرة، الخاصة بالحيوانات المنفردة، وتأخذ تلك الإشارات فى الاتساع، ومن ثم لا تمثل الإشارة الحرفية الخاصة بحمار الوحش - مطلب مشهد الصيد الأساسى خاصة فى الفترة الجاهلية المتأخرة ومن بعدها فترة المخضرمين الانتقالية - وجودا غريبا كلية على المعجم الشعرى. وترد الكلمة فى شعر امرئ القيس فى مشهد الحمار الذى هاجمه الذباب «الحمار النعر»^(٧١) أو فى صيغة الجمع مثل «حمير عماية»^(٧٢)، وفى شعر عبيد بن الأبرص من «حمير

جاعلة المطاردة الفروسية لعمار الوحش وملاحقته مطلباً نهائياً ومقصداً (٧٩).

وتطغى هيمنة الذكر - من خلال ما أقره الشعر العربي القديم من مبادئ شعرية في نعوته المحكمة، وكذلك في تصويره الوصفى الرحب الخاص بالعمار الوحش - بينما - على الجانب الآخر - يتردد ذكر «الأثان» في صيغة غير نعتية، خاصة عندما لا تكون بطلاً في مشهد هجرة القطيع الصيفية، أو في مواجهة الصيادين المحفوفة بالخطار بل مجرد زوجة وتابعة للفحل وحسب، وينبثق وجودها لغوياً بوصفها ممثلة لجنسها، وتشخيصاً مدعماً للعمار يذهب وراء تدفق الدلالة النعتية (٨٠).

إن تأمل دلالة مجموعة الاصطلاحات اللغوية المتعلقة بالعمار الوحش قد يحدو بنا أن نقترح أن مشهد العمار الوحش الفرعى قد يكون ظاهرة متأخرة، وليس عنصراً بنائياً راسخاً في القدم من عناصر القصيدة العربية الجاهلية. والعكس صحيح فيما يتصل بالمشهد الموازى الخاص بالشور الوحش. فهو مشهد مصوغ ومرسوم على نحو بالغ الصرامة بل شديد الطقسية بوصفه موضوعاً فرعياً من موضوعات رحلة الناقة، إنه يتميز تماماً بخصائص تعد تمثيلاً تاماً لأقدم طبقات بنية الشعر الجاهلى. ولا يتطلب موضوع العمار الوحش صرامة التزام إطار بنائى مكتمل، إلا فى اللحظة الزمنية الهشة التى يمكن أن نقبض عليها فى معلقة لبى بن ربيعة؛ ذلك الشاعر الجاهلى بمعنى الكلمة، الذى كان يقف بالفعل على أعتاب أشياء لم تعد خالصة البدوية، فى الرواسب الراسخة فى القدم وحسب (٨١). وبالرغم من أن التفسيرات الشعرية العربية القديمة التى تمثلت فى تعليقات اللغويين وشروحهم تتفق اصطلاحاً على تسمية «الشور الوحش»، فبطل ذلك الإطار على قدر من الإبهام، ولا نجد فى تفسيرات اللغويين والمعجميين كلمة ملموسة أو «اسم نوع»، أو «اسم جمع» أو حتى

اسماً يستمد شرعيته وموثوقيته من النص الشعرى العربى الكلاسيكى. وفى الحقيقة - ويدافع من الأغراض العملية كلها - نجد من الصعوبة بمكان أن نقول إن الكلمة الأساسية التى تشير عادة إلى الحيوان بوصفه «الشور الوحش» قد وجدت فى معجم الشعر العربى الجاهلى. ولا يتعدى اصطلاح «الشور الوحش» فى مثل هذا التفسير، فى واقع الأمر، كونه مجرد محاولة لوضع الحيوان موضع التساؤل، مع فارق واحد أن المفسر هو الذى يصفه لا الشاعر. ويتضح من خلال النصوص الشعرية أن الحيوان الرائع ذا القرون هو بالفعل «ثور»، ولكننا لا نفشل وحسب فى أن نتوصل إلى الكلمة المقصودة أو «الاصطلاح الحيوانى» الخاص بالشور أو «الشور الوحش» بل نفتقده - أو نكاد - فى شروح المفسرين. وفى حالات بالغة الندرة وحسب من مثل بيت عبيد بن الأبرص الذى لا ينتسب بحال إلى إطار الحيوان، نصادف كلمة ثور على نحو ما يقول:

ولا محالة من قبر بمحنية

وكفن كسرة الشور وضاح (٨٢)

وفى إطار «الشور الوحش» نفسه، تعرض لنا الكلمة مرتين وحسب؛ مرة فى قصيدة للنابعة؛ إذ يقول:

حتى إذا الشور بعد النفر أمكنه

أشلى وأرسل غضفاً كلها ضارى (٨٣)

ومرة أخرى فى قصيدة لأوس بن حجر؛ إذ يقول:

حتى أشب لهن الشور من كشب

فأرسلوهن لم يدروا بما ثيروا (٨٤)

وفى معلقة امرئ القيس نقع على كلمة ثور فى إطار المطاردة الفروسية؛ حيث يكون مطلب الطرد وهدفه، دون أن يشغل مكان البطل، وأن يرد منتصراً متوحداً معزولاً. يقول:

فمادى عدا بين ثور ونعجة

دراكا ولم ينضح بماء فيغسل (٨٥)

ومن الاستعمالات المنفردة الخاصة بالكلمة استعمال عدى بن زيد العبادى إياها فى سياق رعى ينتسب للجزء الخاص بالنسيب، ولا يغير الصورة اللغوية أو الأسلوبية (٨٦). وبالقدر نفسه من الانفراد، ترد هذه الكلمة فى بيت لضائب بن أرتى البرجمى من الشعراء المخضرمين، حيث تمدنا بوصف ملموس وحى للصحراء التى يجتازها الشاعر. يقول:

إذا جال فيها الثور شبعت شخصه

بجور الفلاة بربريا مجللا (٨٧)

حتى العدالة الشعرية - بالرغم من ذلك - تستلزم أن نقول: إن وجود شاعر يحمل اسم ابن أرتى يستدعى - ولو لمرة واحدة - ذكر ذلك الحيوان، الذى قد لا يكون للأرتى بدونه أن تدعى الحق فى أن توجد فى المعجم العربى. فهى تحتوى - بالرغم من ضآلتها البالغة - على اسم مكان له أثر غنائى مستمد من السياق النسيبى. وتظهر كلمة ثور فى بيت شاعر جاهلى مغمور هو عرفة بن زهير بن جناب فى «روض ثوير» (٨٨) وباختصار، فإن معرفتنا بالثور ضئيلة، وإنما نفترض وحسب - بمساعدة المفسرين - أن ذلك الثور هو ذاته بطل اللوحة التى تشكل جزءاً من رحلة الناقة. والإشارة التى يحملها ورود الكلمة الدالة على أنثى القطيع مثلة فى كلمة «نعجة» - من حيث هى اصطلاح معجمى خارج سياق البيت - غامضة دلالية، وهى قابلة لأن تكون تنويهاً مفسراً لخصيصة من خصائص «الثور الوحشى» - لها تاريخها اللغوى - إذ تفسر كونه وضاح السراة (٨٩).

وعلى النقيض من أنثى الحمار الوحشى، فقد التزم المفسرون الذين وصفوا لنا أنثى الثور - وصفاً على قدر غير قليل من الغموض - عدم ذكر «المهاة» ذكراً مباشراً

أو تسمية «البقرة الوحشية» صراحة داخل السياق التقليدى الشكلى الخاص بلوحتها. وذلك لأن بإمكانها أن تلعب دور البطل فى اللوحة الخاصة بموضوعها الفرعى. ولا ترد أبداً فى صحبة الثور أو خاضعة له؛ بل ترد مثلها مثل الثور الوحشى تماماً وفى المقام الأول وحيدة منعزلة Einzelgänger. ويرد ذكر «البقرة الوحشية» فيما نعدّه شعراً عربياً كلاسيكياً لدى شاعر من المفترض أنه من المخضرمين؛ إذ تذكر على نحو مباشر بوصفها «مهاة». وهى كلمة - بالرغم من كونها اسماً للنوع - تنتمى لإشارات الرموز اللغوية الخاصة بعالم النسيب؛ حيث ترسم صوراً من صور الرقة الغنائية العالية لا صلة لها أبداً ببطل الأسى والصراع المميز للقسم الخاص بالرحلة. وما يثير الانتباه على نحو كاف تلك التجاوزات الوحيدة لقانون التزام الإشارة النعتية حالة أن تتصل البقرة الوحشية بموضوع الرحيل والتوحد المفروض عليها التزامه، التى تقع فى قصيدتين تنتسبان للشاعر نفسه أى النابغة الجعدي الذى قد عاش - فيما روى - ١٨٠ عاماً امتدت من الجاهلية الموعلة حتى العصر الأموى (٩٠).

وتألف مشاهد من التشبيهات الأخرى الممتدة والموضعات الفرعية المتصلة بالناقة - شأنها شأن الفرس ومطارداته الفروسية - وتتأسس على نسق لوحات الصيد الخاصة بالثور الوحشى، والحمار الوحشى، وتستوعب كذلك طيور الصحراء من مثل النعام، وقطاة الرمل، والصقور، والبازى، والنسر. ومن بين هذه الطيور تلعب قطاة الرمل خاصة أدواراً تعلو مجازيتها وتزايد، فى وحدات موضوعية أخرى من القصيدة الكلاسيكية. وبالرغم من هذا، فمما يلفت النظر بشدة ويدعو إلى التأمل أن قطاة الرمل - التى نادراً ما تظهر - لا تظهر إلا بوصفها قطاة واضحة. بينما نجد طيور القنص مثل اللقوة والعقاب والصقر (٩١)؛ إما أن يشار إليها على نحو مباشر أو أن توصف بأوصاف رحبة تشخصها عبر شفافية

وغريبة، في الشكل والطباع؛ فهي تناقض نفسها في قوتها وتحمل عناء الطريق وثقلها وأساها دون خضوع أو انكسار حتى تبلغ غايتها في النهاية، وهي أقوى بنية وأشد رغبة في البقاء. ولهذا، فهي صورة لخير دليل على حس الشاعر البدوي المرهف تجاه ما تفعله الصحراء بالموجودات. إن ناقة الشاعر البدوي بكل ثرائها النعتي تعبر أكثر ما تعبر عن الكمال الوظيفي.

ولم يكن نمة تركيب جمالي - أو بالأحرى لم يكن نمة قوالب جمالية محددة ومصوغة في اصطلاحات - بخصوص ما تعنيه الناقة بالنسبة إلى الشاعر في أقدم نماذج الشعر العربي. لقد كانت كلمة ناقة في مرحلة الكمون التي تتحين الفرصة للظهور والكشف عما لم يعبر عنه من معانيها؛ تلك المعاني التي من شأنها أن تصنف ذلك العدد الذي لا حصر له من النعوت غير المترابطة.

هذه الناقة، بما يتولد عنها من تشبيهات ممتدة تشتمل على الموضوعات الفرعية المنبثقة من داخلها الخاصة بالحمار الوحشي والثور الوحشي، هي الوعاء المحتضن بعمق التشبيهات المتعلقة بالحمار الوحشي كلها، والمبدأ المنظم لقسم الرحلة من القصيدة الجاهلية. ولتفسير تلك العلاقة يمكن أن نقترح النظر إليها من الوجهة البنائية، أي العناية بفهم تطور المحتوى الشعري؛ فبعض العناصر المكونة للشعر قد تكون أقدم من الإطار أو المبدأ المحتوي المنظم. وكما نوهنا سابقاً، يمكن أن نعد موضوع الحمار الوحشي موضوعاً تسلسل إلى بنية القصيدة عندما كان الجزء المتعلق بالرحلة قد اتخذ صورته الأساسية وموضوعه الرئيسي متمثلاً في الناقة وأول تشبيهاتها الاستطاردية التي تعكسها لوحة الثور الوحشي. وقد كان على الثور الوحشي أن يتخذ سمات عدة من سمات هذا النوع من التشبيه، حتى يتم له الدخول في إطار الناقة بوصفها موازياً أو بديلاً للتشبيه الخاص بالثور.

الصورة الشعرية^(٩٢). والنعامة - شأنها شأن طيور القنص وكذلك قطاة الرمل - تظهر وحسب مرات محدودة لتلعب دور البطل في موضوع يتفرع من قسم الرحلة^(٩٣)، حاملة اسم «الظليم» للذكر من هذا النوع، والنعامة للنوع؛ أي الذكر والأنثى، بوصفه اسماً جمعياً، مع تنويعات لونية غنية بالملاحظات نعتية ومزید من التحديدات. والسؤال عن كلمتي «ظليم» و«نعامة» من حيث أصلهما اللغوي التاريخي والاشتقاقى الأبعد وكونهما مجرد تسميتين نعتيتين سؤال لغوي محض في الحقيقة، يقع خارج دائرة اهتمامنا الحالي المعنى بمسائل الأسلوب والمعنى التناصي^(٩٤).

ومن المخلوقات الأخرى التي سكنت الصحراء وشغلت خيال الشاعر الجاهلي، وحملت معنى بلغ أن يكون أكثر من مجرد معنى عارض في شعره: الظبي، والغزالة، والغراب، والصدى، والهامة، والبوم. وباستثناء البوم، فالحيوانات ذوات الأربع والطيور إما أن يشار إليها إشارة مباشرة صريحة كـ «الغراب»، أو أن يشار إليها في إلماح رثائي، كما نرى في الإشارة إلى الظبي والغزال، وكذلك الحمام^(٩٥)، التي تصطبغ في النهاية بصبغة نموذجية idyllic؛ حيث تتصاعد رثائية النسيب في جنانزية ترنيمية يلتحم بها صوت البوم - الذي يظهر كذلك في قسم الرحلة - فيشبعها صوت من أصوات ليل الصحراء المخيف^(٩٦).

وما يهمنا في هذا المجال، على أية حال، أن الشاعر قد تصور تلك المخلوقات الموجودة بالصحراء ذات العزلة الحزينة، على نحو مختلف في الحقيقة بعض الشيء عن الطريقة التي تصور بها الحيوان بطل الموضوعات المتفرعة من الرحلة والصيد وهذفة. وامتحان النفس من خلال استعارات ممتدة غامضة تتعلق بالصراع تقليد نمطي قديم. ولهذا، لم تكن الناقة في التعبير الشعري مجرد كلمة بقدر ما كان لها من علاقات حميمة تصلها بذات الشاعر، وقد كانت تلك الحميمية من الثراء يمكن بحيث أسبغت على الحيوان معاني متضاربة

وذلك بوصفه يلعب دوراً في الموضوعات المتفرعة من موضوع الرحلة، مثل موضوع الثور الوحشي وموضوع الحمار الوحشي. وقد يتنمى إلى إطار سياق منفصل يستقى من المطاردة فوق ظهر الفرس.

وعلى الجانب الآخر من هيكل القصيدة الموضوعي وتكوينها، نجد الفرس بطل إطار أو نسق أطر يتوازى مع إطار الناقة الموضوعي؛ إذ تتفرع منه موضوعات تستبدل به.

فاستقصاؤه بدقة وتمجيده كما لو كان «مثالاً» يقترب من المفهوم الشكلي الخاص بالناقة. وشأن إطاره الموضوعي شأن إطارها دون مغايرة؛ من حيث قدرته على تطوير المواضيع الفرعية وإفساح المجال للتشبيهات الممتدة. وعلى أية حال، فإن هذه المواضيع المتفرعة والتشبيهات المتولدة غالباً ما تكون مستمدة من مشهد الصيد النمطي الخاص بثور الوحش ومدينة له أسلوبياً. هذا بالرغم من أن ما يختص به إطار موضوع الصيد الرئيسي الفردي يظل مختلفاً على نحو واضح من الإطار الموضوعي المتعلق بالناقة. فالفرس يمثل أنموذجاً أعلى موضوعياً يتعلق فيما يتعلق بمراسيم الصيد الملكي الذي يتسلل إلى حدود الشاعر الفارس البدوي التصويرية. وهكذا، يكون لموضوع الفرس في القصيدة العربية الكلاسيكية الحق في أن يزعم أن له صفة نمطية راسخة القدم والأصالة.

ونستطيع هنا أن نزعج إجمالاً أن معظم ما في أقدم الشعر العربي القديم ذو طبيعة راسخة الأصالة من النواحي التاريخية والحضارية والأنثروبولوجية، بل من الناحية الأسلوبية. ويجعلنا هذا القول نذهب بالسّمات الأسلوبية فيما وراء الصفة التاريخية الفعلية الخاصة بالتقليد الشعري العربي، قائلين بأن كل ما هو غير نمطي في القصيدة خارج عن نمو البنية ذاتها. بل هو في الغالب ذو طبيعة موضوعية أو صياغة مختلفة [بدلية]

ولا يتبقى أمامنا سوى أن نقف على الحيوانين اللذين يعدان من النماذج الأصلية في قسم الرحلة من قصيدة البدوي. أحدهما هو الناقة المعروفة لنا بصفاتها الأيقونية، والآخر هو الثور الوحشي المعروف لنا بسلوكه الطقسي. أو فلنقل الناقة التي تنتمي إلى أسلوب النقش البارز، والثور الذي يرتبط بدوائر مغلقة لحدوث يتكرر على نحو محير؛ حيث يشكلان توازياً نمطياً مستقراً، بينما نجد حيوانات القسم الخاص بالرحلة الأخرى كلها تبدو بوضوح كاف مصطبغة بصبغة هذين النموذجين النمطيين.

ونعود إلى السؤال المطروح الآن الذي يدور حول مدى ما تضيفه تلك الحيوانات بذاتها من عمق إضافي أو صلة رمزية على ما يكتنفها من صور النماذج العليا. ولا تقتصر ملاحظتنا هنا على الصلات الاستعارية المفروضة، أو حتى على المستويات الرمزية التي تربط بين إطار لوحة الثور الوحشي، وإطار لوحة الحمار الوحشي بما تتضمنه من تنوعات غنية ذات مقاصد عرضية ترسم ملامح الحمار الوحشي الموضوعية وحسب، بل تمتد الملاحظة إلى الدلائل الواضحة على أن الحمار الوحشي يختص بسّمات رمزية تتميز من السّمات الرمزية الخاصة بالثور الوحشي. نخص بالذكر منها مثلاً نزعته للعيش في قطعان، على عكس العزلة والتفرد اللذين يتميز بهما الثور الوحشي، وكذلك تعلقه بدورة الفصول أكثر من تعلقه بدورة الليل والنهار الخاصة بالثور الوحشي. ولا سبيل إلى تجاهل سمات قوة الحمار التناسلية التي تتعارض مع العزلة المساوية والنقاء الخاصين بالثور.

وتحظى طيور الرحلة التي تخلق فوق مساحات شاسعة من الخلاء فيما تظهر فيه من المواضيع الفرعية بتنوعات أقل من حيث نماذجها الموضوعية؛ مثل النعامة في مطاردها النهائية، وقطاة الرمل التي تنشد النجاة من ملاحقة الطائر المقتنص الرهيب. وقد يكون الطائر الجارح بدوره تنوعاً على موضوع الصائد الفاشل على أية حال؛

إلى الخيال الأصلي أو الصورة الرحمية الخاصة بالموضوع الأساسي كالناقة أو الفرس أو الثور الوحشى أو الحمار الوحشى أو النعامة، أو أن تكون - فى أغلب الأمر - وصفا لعناصر غنائية تتصل بالمناظر الطبيعية، وتكون مجرد استعارة عندما تكون تلك المشاهد الطبيعية ذاتها استعارات كاملة، كما فى حالة حيوان مثل الغزال^(١٧)؛ حيث تظهر فى تشبيهات موازية واستعارات فى سياقات نسبية غنائية مهيمنة.

وخلافا لهذا - كما أشرنا من قبل - فإن الحيوانات التى كانت غير معروفة فى القصيدة العربية غالبا باصطلاحاتها الإشارية، هى الحيوانات ذاتها التى تحمل موضوعاتها وأطرها أغلب السمات النمطية والقديمة تقريبا. ونتاج هذا حقا إمكان وجود تناسب دلالي بارز بين المعجم الشعرى - بوصفه يؤسس نظاما من الاصطلاحات - واختلاق ما يشبه التسلسل التاريخي السابق على القصيدة. هذا مع احتمال تطابق العناصر الموضوعية أو الموثقات وفقا لقربها من النموذج الأصلي الذى يتعين معجميا، ووفقا لعمقها الرمزي وتكافؤها. ويمكننا، بإيجاز، أن نجنى فهما حقيقيا للشعر العربى الجاهلى وفق قدرتنا على تقييم الجانب الكمى المتمثل فى الوفرة أو الغزارة المعجمية لما قد قيل، والتحليل الكمى للأشياء التى تم حذفها، والغموض الشعرى الأسطوري الناجم عن عدم وجود اصطلاح، مثلما نجد فى حالة «الثور الوحشى» خاصة.

وإذا كان الجمل الذكر - حتى الآن - يبدو فى القصيدة العربية الجاهلية وقد راغ من مناقشاتنا اللغوية المعززة المتعلقة بموضوع الناقة وما يلحق بها من حيوانات «الرحيل»، فإن ذلك قد حدث تماما لأن الجمل لا يتصل بالرحيل، وإنما يتصل أساسا بالقسم الخاص بالنسيب من القصيدة، أو يتصل - على نحو أدق - بتطور ذلك القسم إلى «ظن» محبوبة الشاعر وسط أقاربها وقبيلتها، متخذة فى هودجها الذى يحمله

ونجاج تجرب شاعر أو شعراء. ويجعلنا هذا نقرب مما يسمى فى تعبير «كوليريدج» Coleridgean الخيال fancy (حتى وإن كنا لا نولى فنون التأليف الشفاهى كبير اهتمام، فيجب علينا أن نتبع مثل هذا الخيال وأن نقوم بتحديدده وحصره). وينتسب جوهر الخيال، الشعرى النمطى فى القصيدة إلى عالم يتأسس على المجالات المعرفية القياسية وعلى الرؤى التاريخية والأنثروبولوجية.

والسؤال الذى نطرحه المرة تلو المرة عن معنى خصوصية نعوت الحيوان الأسلوبية فى القصيدة العربية الجاهلية، وتعلقها بالقسم الخاص بالرحلة على وجه الخصوص، حتى تظهر حيوانات مختلفة فى سياقاتها الشعرية، لا سبيل لأن نلتبس طريقا للإجابة عنه عبر الطبقات الكثيفة وحسب، بل علينا كذلك أن نفهم طبيعة تحور درجة تلك الكثافة التى تتلاقى مع نموذج سلوك مشابه لتلك النعوت.

وشيئا فشيئا، ندرك فى المقام الأول أن عدد المصطلحات والنعوت والمترادفات وما أشبه ذلك مما يستدعيه أى حيوان بذاته يرد ذكره فى الرحلة، لا يشير إلى أهمية ذلك الحيوان الوظيفية فى القصيدة التى تقف على الدرجة نفسها، أو ربما يفوقها أن ذلك الحيوان لا يرد - أو يكاد - من خلال العلامة الاسمية المباشرة.

من مثل ذلك التكوين النوعى الخاص بعالم الحيوان فى القصيدة العربية الجاهلية، فالناقة والفرس والثور الوحشى، بل الحمار الوحشى كذلك - على نحو مقنع - والنعامة على نحو أقل عنفا، يظهر أن لها وجودا شعريا نمطيا متماسكا فى رمزيته، إلى حد كونها لا تتنوع بالرغم من إظهارها فى أغنى تنوع من الإلماحات فى النص الشعرى. وعلى أية حال، وفى حالة ظهور حيوانات أخرى - بما فى ذلك الطيور - ظهورا إشاريا مباشرا فى النص الشعرى احتمالا: إما أن نعددها بدائل موضوعية تستمد تأثيرها من مدى القدرة على إعادتها

ولا نجد سوى شيخ طاعن ضعيف في محفة يحملها الجمل . تلك هي الظروف التي أحاطت باحتضار آخر محارب من محاربي العرب الجاهليين . وعلى أية حال ، فإنه مما يدفع إلى الرثاء ، والسخرية أن كان هذا مصير شاعر من أعظم شعراء الرثاء مما لفت انتباه التقليديين وكتاب السيرة الذاتية ؛ فقد كتب لدريد بن الصمة - وفقا للأساطير - النجاح فيما يقرب من مائة غارة قبلية . وقد شهد انتصار الدين الجديد - وقد تقدم به العمر - غير أنه لم يدخل فيه . وقد لقي مصرعه على يد شاب من غلاة المتطرفين . وبالرغم من ذلك ، فقد قيل إنه قد مات كذلك موتاً ذا مغزى رمزي مهم . فالمقاتل القديم في أعقاب هزيمته بطريقة أو بأكثر يعترضه شاب شجاع يوقف نشاطه ويحده ، ومن ثم نراه محمولاً فوق جمل ، مما يعد أول إشارة فنية لسقوط البطل . ويتخيل الشاب المطارد بالضرورة أنه قد اعترض طريق امرأة في سبيلها إلى الفرار ، وحين يجد في الهودج بدلاً منها شيخاً هرماً يعلن أنه سوف يقتله . لكن سيفه يخطئه ، فيمنحه الشيخ سيفه ليتم مهمته . ويكشف له كذلك عن اسمه ، الذي لم يكن معروفاً حتى تلك اللحظة ، وعن أعظم أعماله الباسلة ، ومآثره لدى قبيلة الشاب المحارب - الذي لم يعد يذكر . وهكذا ، نجد أن موت المحارب القديم موت بطولي لا طائل من ورائه وإن كان في الوقت نفسه ذا دلالة داخل إطار التحول الذي أصاب قيم الجماعة العربية . إن موت البطل في هودج يحمله جمل ذكر جزء من لغة دلالة هذا المشهد الذي يتبطن الإلماح البطولي ، يتميز بطابع رثائي ، ويشبه هذا السياق الموضوعي والبنائي الذي ينتمى إليه الجمل الذكر في القصيدة^(١٠٠) .

وبغض النظر عن العامل المميز الخاص بالتقابل الجنسي الذي ربما يظهر بوضوح أكثر في حالات الاتفاق غير المعهود لورودها ، ناهيك بالطبع عن المهمة البنائية الأساسية المتعلقة بصلة الفحل بالنسب والناقة بالرحيل ، فهناك فروق أخرى - منها ما يحظى باهتمامنا

دائماً الجمل . تلك المحبوبة التي تدعى في هذا الموقف ظعينة هي - منبع الحنان كله - وأحياناً هي من الأوانس - في غنائية النسب . والتعبير الشعري الذي تولده صورة لوداع أبدي في الشعر العربي الكلاسيكي .

أما في حالة الفرس ، فإن الذكر والأنثى كليهما يتساوى في أن يتخذ مطية الفارس البدوي ، ومن ثم فلا صلة لتمييز جنسهما دلالياً بمعرفة الموضوع . وفي حالة الجمل يصح العكس ، فظهور الناقة في حد ذاته يعد دليلاً على وجود الشاعر نفسه ، كما يشير إلى الموضوع البنائي الخاص بالرحلة . وينطبق هذا - بالمثل - على ظهور الجمل الذكر الذي يدل على المسافة المحسوسة ، وإن كان يدل كذلك على الوجود الرثائي الكامن الخاص بمحبة الشاعر .

ولا يجب أن نأخذ عامل استقطاب الجنسين بين الشاعر ومطيته أخذاً هيناً ، بالرغم من أنه ظاهر في الافتراض النفسي على نحو لا يستلقت الانتباه . فالتقابل بين الشاعر بوصفه بطلاً وناقته حاملة همومه وهمته^(٩٨) ، له في النهاية مغزاه الذي يتضح أكثر فأكثر ، بفضل التفسيرات الغنائية الخاصة بالمعتقدات القديمة لشعراء الصحراء في الفترة الأموية ؛ حيث تؤخذ الناقة بوصفها صورة «أنثى» روح الشاعر^(٩٩) .

وثمة أسباب بسيطة ومقنعة - من وراء هذا الاستقطاب والتضاد الجنسي والنفسي والاستعماري والدلالي - تتعلق بالاستخدام الأمثل للجمل من قبل المحارب البدوي الجوال في الصحراء العربية ، تجعل الجمل الضخم القوي مناسباً لحمل هودج ثقيلة بذاتها حتى من قبل أن يستقلها الناس للراحة ، هذا من ناحية ، بينما تبدو الناقة أخف ، وأكثر قدرة على التحمل ودرّ اللبن ، مما يجعلها أفضل لأغراض الحرب ، وللعابر الذي يحيا على درها في بيئة صعبة قاسية تفرض نمط حياة إنسانية خشنة .

وفي افتتاحية قصيدة أخرى تنتمى إلى أواخر العصر الجاهلى، نرى قيساً بن الخطيم يذكر الجمل مباشرة المرة تلو المرة؛ حيث يصرح تماماً بالسياق النسبى الغنائى الرحب، ويصرح مرة أخرى على نحو خاص بموضوع التوقف والتساؤل الذى يحتفظ بالغنائية الشعرية فى أسلوب يكاد يتخلى عن الصراحة المباشرة، يقول:

رد الخليط الجمال فانصرفوا
ماذا عليهم لو أنهم وقفوا

لو وقفوا ساعة نسائلهم
ريث يضحى جماله السلف^(١٠٣)

وبالاقتراب من نهاية التقليد الشعرى الجاهلى الشكلى المتاح - فيما يخص الموثيفات والأسلوب - لم تعق تلك الشكلية على أية حال سيرة التركيز والتمحيص التدريجى الخاص بالمسائل الشعرية العامة. ومن الشعراء الذين مثلوا هذه الفترة قيس بن الخطيم الذى ينتمى والمرحلة من الصيغة الشعرية أقدم من مرحلة زهير بن أبى سلمى الشعرية؛ إذ يكبره قيس بن الخطيم بحوالى نصف القرن. ولا يزال شعر زهير أكثر ميلاً إلى النزعة القصصية وأكثر اتساعاً فى الوصف، وفى النهاية أكثر شرحاً للجزء المتعلق بارتحال القبيلة المقبحة وبحنين الشاعر المتأمل، وبأصل موضوع تأخر الارتحال وعلاقة هذا التأخر بإقبال الإبل على مرعائها فى قيظ الظهيرة. ودون هذه الإشارة السياقية إلى حديث زهير عن الجمل والعشب وتأخير الارتحال، فإن لغة زهير عن الإبل بعيدة كل البعد عن الصبغة الغنائية التى اتسم بها مطلع القصيدة، بحيث بدت أكثر إيجازاً بالمقارنة لما نجده لدى قيس بن الخطيم، خاصة حين يتجنب زهير مياها أكثر عمقا فى النسب الغنائى الذى يشتمل عليه التساؤل الآتى:

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا
وزودوك اشتياقاً أية سلكوا

رد القيان جمال الحى فاحتملوا
إلى الظهيرة أمر بينهم لبك

فى هذا المقال، أعنى نسق التسميات الاصطلاحية - تتمثل فى أن الجمل الذكر فى القصيدة العربية الجاهلية يشار إليه بإشارته الأولية «الجمل» إذ لا تنطبق عليه سمات الإشارة النعنية وشبه المرادفات التى أحاطت بالناقة فى إطار موضوعها الشعرى، ونعاود القول إن شأنه شأن الحيوانات الأخرى التى تلعب أدواراً لها أهمية متنوعة فى القصيدة، حيث تواجهنا مشكلة الدلالة الشعرية، نلاحظ - على الأقل فى الاستجابة الجزئية - أن الجمل الذكر نفسه فى مشهد الظعن النسبى نادراً ما يكون موضع اهتمام رئيسى أعمق من قبل الشاعر، بل ما يحمله الجمل هو جل اهتمامه. ولا يعد الجمل بحال «أنيماء» أحد ولا الأنيماء البديلة للشاعر. ولا يعد كذلك استعارة للمعاناة والتحمل والغاية التى يتطلع إليها، إنه لا يخضع لتجارب حاسمة واختبارات لمعدن القلب، وإنما نجده يحمل أطيافاً تغوص وتزرو فى السراب. وهكذا نراه وسيلة أو موضوعاً، ومن ثم فقد اكتسب ببساطة - على نحو مباشر - استخدامات وخصائص عامة بدت كما لو كانت من المسلم بها. وإن كان للجمل الذكر فى المعجم الشعرى العربى - بالرغم من هذا - ظلال غنائية غنية، فلهذا أكثر من سبب؛ فقد يرد جزئياً - تماماً - للبساطة التصورية المحككة التى تتعلق بلفظه المباشر^(١٠١)، وقد يرد كذلك - على نحو أكثر تعقيداً - إلى وقوعه فى سياقات شعرية مشبعة بالعاطفة الغنائية كما فى النسب.

وهكذا، نجد شاعراً جاهلياً مبكراً مثل عبيد بن الأبرص يبدأ قصيدته بالظعن، ملونا على هذا النحو موضوع رحيل المحبوبة بالمزيد من الصبغة الغنائية التى تتصل - فيما لها من صلة أبعد - بالحنين والكآبة السوداء. إن كل حساسية تتسق مع هذا اللون، تختزن فى مثل تلك الافتتاحية صبغة إضافية من صبغات موتيف الأسى الخاص بالأطلال المهجورة. يقول:

لمن جمال قبيل الصبح مزمومة
ميممات بلادا غير معلومة^(١٠٢)

ضحوا قليلا قفا كشيان أسنمة

ومنهم بالقسوميات معترك^(١٠٤)

إن جمال ذلك المعنى الخاص بموضوع الظعن يكمن في التصويرية المتمثلة في الإمساك بمكان وزمان غنائيين؛ حيث تذوب الإبل في الصورة كلية.

سواء أورد ذكر الجمل مباشرة أو أشير إليه تشكيلا ووظيفيا بوصفه حامل هوداج المحبوبة^(١٠٥)، فالفضاء وانفراد الفكرة التي اختص بها الشاعر في قصيدته الجمل الذكر محدودان للغاية. لكنه من النادر أن نجد في إطار الظعن حشدا رئيسيا لموتيف الجمل الذكر أو وصفا تفصيليا لهذا الحيوان، وحتى إن وجد مثل هذا الوصف فإن نغمته الأسلوبية، والحيل الشعرية الخاصة به، تتم في غالب الأمر في القصيدة دونما كبير اختلاف عن طريق وسائل مبنية أسلوبيا تصف هذه الحيوانات وصفا مرثيا، وتنسم في التقليد الشعري بشخصيتها الأسلوبية الخاصة. ولتلك الشخصية يدين استيعابنا الجمل الذكر من أجل جعله قابلا حقا لأن يوصف ويصور تصويرا شعريا بصريا. وكما قد أشرنا سابقا، فإن تلك الحيوانات في القصيدة، من مثل الناقة والفرس والثور الوحشي والحمار الوحشي وربما النعامة، وأى حيوان آخر مما يتفق معها أسلوبيا - وليس الجمل وحسب - سوف يكون له نصيب من هذا النموذج من حيث الشكل والمعنى.

لقد اتضح هذا بإسهاب في واحد من أطول مشاهد الظعن - إن لم يكن أطولها - في الشعر العربي القديم، في قصيدة لحميد بن ثور الهلالي الذي امتدت حياته وشعره من السنوات الأخيرة قبل الإسلام إلى خلافة الخليفة الرشيد عثمان (٦٤٤ / ٦٥٦ م)، بل نمة دلائل أخرى من بينها دلائل نصية تصل به إلى بواكر العصر الأموي^(١٠٦). ويشغل هذا الظعن جزءا أكبر من القصيدة التي بدورها تلفت النظر بطولها البالغ الذي

يبلغ ١١٩ بيتا^(١٠٧). ويمدنا المشهد الافتتاحي لقطعان القبيلة في مرعاها الفصلى باللوحة الخلفية الموضوعية الخاصة بالظعن في القصيدة، كما يمدنا بتطور موضوعها الداخلي مشيرا إلى تلك الفتاة المصونة عريقة الأصل، وذلك في الأبيات (٤٢: ٥٦)، ثم يعود في الأبيات الثلاثة الأخيرة (أى ٥٤: ٥٦) إلى موضوع الجمل؛ فيشغل قسم الظعن في مجموعة ٥٧ بيتا، منها ما لا يقل عن ٣٠ بيتا تختص في المقام الأول بوصف الجمل. وهذه الحقيقة تصور - بالرغم من الصور المرئية غير الملائمة غير المألوفة - ما كان يرد داخل مخزون الموضوعات في الشعر العربي الكلاسيكي، وتكامل تلك الموضوعات الشكلية داخل القصيدة. وفي ظعن حميد الذي نوليهِ اهتمامنا، نرى عذارى القبيلة في موقف من اثنين؛ إما أن يكن وصيقات ميجلات في انتظار المحبوبة، أو أن يمسكن برسن الإبل حاملتها تهيؤا للرحيل. (البيت ١٧)^(١٠٨). إن أفضل فحول الإبل تعد خصيصا للمحبوبة بطلّة ظعن هذا النسب. والمشهد الخاص بالإعداد للرحيل يتشكل من وصف هذا الفحل المهيب (الأبيات ١٨ وما بعدها). وبالرغم من كونه فحلا، فإن ما يكتسب في الحقيقة - في حدود وصفه الرحب ونسج معجمه، وحس أسلوبه، ومن ثم حضوره الشعري وتأثيره - لا يعادله في القيمة غير واحد من أروع الحيوانات وأبرزها في التقليد الشعري العربي الكلاسيكي؛ أعنى فرس امرئ القيس الذي شهدت المعلقة^(١٠٩) رمزته. وفي نعمة تبدو أقرب إلى السذاجة يبين حميد عن قصده مصورا فحل إبله بقوله:

تباهى عليه الصانعات وشاكلت

به الخيل حتى هم أن يتحمموا^(١١٠)

مثل ذلك الجمل الذكر يستمد خصائصه الرمزية من مخزون ينتمي لرمزية الجواد الأصيل. وهكذا نجد الثريا - بينما يقف الفحل محوطا بالعذارى المنشغلات بتسريحه - قد منت على نجد بمزنة من السحب البيضاء المتصلة

الفرد، والنموذج الأصلي من وراء النمط، والرمز من وراء النموذج الأصلي، أو من ورائها كلها.

وحتى نجد سمات أخرى وتنوعات جديدة لوصف فحل الإبل الراهن، علينا أن ننظر أبعد زمانيا خارج حدود زمن البدوية الجاهلية الكلاسيكية الخالصة. أن نجد تلك السمات لدى ذى الرمة يشبه تحقيق توقع نقدي مسبق. لأن هذا الشاعر الأموى قد ظل وفيا لبدويته. وهذا الوفاء مسألة إرادة ودراسة واختيار إيديولوجي حراصطفاه لنفسه أسلوب حياة وفكر. وبذلك العمد وبهيشة البدوى العفوى الذى لم يعد من الممكن أن نتعته بسذاجة الشخصية ولا هو بالملزم، كان ذو الرمة أقل من أن يعد بقايا الكلاسيكية وأبعد من أن يكون صانع أسطوره الخاصة ومن ثم نعه لإحيائها كلاسيكيا جديدا. لقد كان مدركا ما هو بصده. وهذا يعنى أنه كان يدرك الكثير حقا. ويمكن أن نقول إنه فى معالجه الظن، ومعرفته بإمكان اتخاذ الفحل موتيفا، كان مدركا شرعية القصيد الجاهلى ومدى قدرته على تجاوزها، حتى شعائره فيمكن أن تكون مخبوءة تحت تجاوزاته. بينما يمكن شرح تجاوزاته بوصفها إمكانات مناظرة - لم تتحقق من قبل - للناموس نفسه. كأنما كان يعرف - فى داخل هذا التدقيق البالغ بالمعنى القديم - ماذا كان يصلح له. وهكذا أدرك - فى إطار الحساسية الأسلوبية الخاصة بقصيدة الشعر القديمة - أن الموتيف الذى يذكر مرة كان قادرا على أن يشحذ الآليات الأسلوبية التى تفضى فى النهاية إلى تطوره تطورا بعيدا على نحو استطرادى. ونتيجة لهذا، فلو وردت داخل الظن الإشارة المتوقعة إلى الحيوان حامل هودج المحبوبة. أو حتى لو أنشبر إلى الهوداج وحسب، فإن فحل الإبل يذكر فى هذا الموضوع - كذلك على نحو ضمنى - بوصفه جزءا من الصورة التركيبية الأكبر - وباستطراد موضوعى وبأسلوب وصفى. إن امتلاك ذى الرمة ناصية الناموس القديم دافعه لفهم جدارة الفحل بأن يحظى بتطور موضوعى، أو حتى

حتى غطتها بكساء من العشب الأخضر النبات^(١١). ومثل تلك العلامات الثابتة التى تميز أسلوب حميد فى وصفه فحل الإبل، تنتمى إلى ميدان أسلوبى عام يتصل بتصور الفارس البدوى جواده ترتد - فى أصولها على الأقل - لزمن امرئ القيس.

وما ينبغي أن نؤكد الآن، وعلى عكس ما يحدث فى التنوعات المختلفة الخاصة بالظن، حيث لا يكون للفحل حضور حقيقى خارج وظيفته المباشرة، أنا لا نفلح فى العثور على كلمة جمل فى ظن حميد الممتد بطول القصيدة الذى يعد الجمل بطله الحقيقى. تماما كما فى قصائد الطرديات التى تدور على موضوع الصيد والخيال أو فى أية موضوعات أخرى، حيث يكون البطل فيها والشخصية المحورية الحيوان الذى يعبر عنه على نحو نعتى وحسب، كما قد قدمنا أولا (فى البيت ١٨)؛ إذ نراه يقدم من خلال تعبير «المودون» وتعنى المنسرج أو المجدول أو المدمج المتضام والبدين. ثم تصادفه وقد أنشبر إليه مرة أخرى (فى البيت ١٩) بوصفه «الصلخد»، أى ذا الرأس الضخم. ثم نلقاه مرة ثالثة (فى البيت ٢٢) بوصفه «ضبار». وهى كلمة لم يسجل المعجم العربى القديم معناها، لكنها ذات ملامح دلالية شاملة تستقى من وثاب كوثوب الأسد أو الجواد الوائب، وله فى النهاية جمجمة قوية وبنيان ضخم. ويحظى هذا الحضور الخاص بالحيوان بقوة، كما يشار إليه بإسهاب وتحسيم فى المعنى الذى يشير إلى الفحل من الإبل بوصفه ذا حضور ملموس مستقل بذاته.

إن نعوت الحيوان الكثيرة فى القصيدة العربية الكلاسيكية ليست من البساطة بمكان، ولا يسلم بها، ولا يقصد بها التفصيل فى الموضوعات والتطويل بالمعنى التقنى، بل هى مفهومات منتقاة على نحو مثالى تلنحم داخلها فى وجود دلالى حميم يعول أجزاؤه الواحد فيها على الآخر. وأحيانا تكون كومضات تنويرية يقصد بها فى النهاية صورة مثالية؛ يستشرف فيها النمط من وراء

بأقل قدر من التمثيل الوصفي دون أن ينص عليه مباشرة باسم «جمل»^(١١٢)، بل يعبر عنه من خلال الخصائص والنوع التفسيرية.

وعلاوة على ما سبق، فقد انتفى حميد بن ثور الهلالي أوصاف جملة وفق طراز أسلوب ينتمي إلى رمزية الفرس المقاتل، بينما يؤثر ذو الرمة - كما لاحظنا في القصيدة الخامسة من ديوانه - على حيوانه النموذجي صورة أقرب إلى متناول اليد فيستبدل به الناقة، وهو يستمد مفتاح هذه الصيغة - على الأرجح - من الشاعر المخضرم كعب بن زهير^(١١٣). ويبدأ ذو الرمة طعنه بإشارة نعتية لفحل الإبل يحمل محبوبته^(١١٤). ولكنه - على غير المعتاد في النموذج الصيفي الذي لا يتوقف كثيرا عند موتيف الجمل - يعود إلى وصفه مطورا الإشارة إليه في خمسة أبيات يصفه فيها وصفا كلاسيكيا بالدرجة الأولى. وهذا الوصف لا يليق إلا ببطل بدوي يصف ناقته لاجمله. إن شجن الرحيل البلاغي ينغص غنائية النسب، وهنا لا مفر من أن يندمج الجمل وجزء الظعن اندماجا يكمل الفكرة، دون تغيير جوهرى في النغمة أو المزاج.

وفي هذا المقام، نجد تصور حميد جملة - الذي أسقط عليه ظلالة من فرسه - قد خضع داخل النسب الذي يجري في باطنه تيار غزل حسي للمزاج الغنائي، وتكيف معه يسر كبير. وعلاوة على ذلك، فثمة شعور بالإعمال الميكانيكي الذي أملى على ذي الرمة استجابته للصيغة التي استخدمها للإشارة إلى الجمل، من خلال اصطناعه لصيغة النعت «على كل موار»، وما يعقب ذلك من نتائج متوقعة أو متجاوزة التوقع. وهنا بوجه خاص قد يتردد المرء في الإعجاب بما تصدى له ذو الرمة من أمر جمل^(١١٥)، وما كان تصديه هذا إلا عن فهم لنا موس القصيد البدوي الكلاسيكي. حتى ليبدو ذو الرمة - على المستوى الموضوعي والبنائي - غير تقليدي في وصفه النعتي الجمل الذكر لا في الظعن بل الأجزاء

الخاصة بالرحلة في ثلاث من قصائده: منها القصيدة الأولى في الأبيات من البيت ١١٤ حتى البيت ١١٧^(١١٦). والقصيدة الخامسة الأبيات من ٣٦: ٣١ وكذلك ٤٧، ٥٠^(١١٧) وتسبقهما في هذا القصيدة السابعة الأبيات ٢٢: ٥٢^(١١٨). أما القصيدة الخامسة - على أية حال - فيمكن أن ندعى أن صفات الذكر «منعقد» في البيت ٣١، و«أعيس» في البيت ٦٤ ليست سوى إشارات لا تميز داخلها في النوع. وكلمة مثل «بعير» تشمل على الجنسين الذكر والمؤنث من الإبل، ويتضح في الأبيات التالية من القصيدة - أى بدءا من البيت ٣٥ وما يليه من أبيات - أن الشاعر بالرغم من هذا يركب «ناقة» يصفها بصيغة النعت «على كل نضوة».

إن حضور الجمل الذكر بصيغة النعت «مقحم» (أى الجمل الذكر ذو السنوات الست التي نبتت سنه) في القصيدة الأولى، كذلك يمكن تفسيره تماما دون أن نفهم ذلك بوصفه خرقا مفاجئا لبنية القصيدة الكلاسيكية الموضوعية. وليس لوجود هذا المقحم في الرحيل من وظيفة سوى التشبيه ذى الصبغة التصويرية العالية، والمقصود أن يثير صورة بصرية لذكر نعام ضخم بأجنحة سوداء كثيفة تتدلى على جنبه، مقارنا إياه في المقام الأول بامرأة حبشية من الزنج تتدلى أقرطها (البيت ١١٢). ثم تتسع العدسة وتتحول إلى الجمل الذكر (البيت ١١٤). يقول:

أو مقحم أضعف الإبطان حادجه
بالأمس فاستأخر العدلان والقَتَب

وتمتد الصورة في ثلاثة أبيات أخرى، وتتطور في تشبيه دائري تماما مثل التشبيهات الكلاسيكية الممتدة الخاصة بالجمل الذكر الذي يبدو فيها وقد انبثقت كتلته من ظعن النسب دون اقتراف أى تشويه في خصائصه. لقد انتزع الشاعر، بيسر، من سياقه الشكلي الحي الخاص بالظعن، ونقله إلى سياق مجازي جديد لم

يعد اتصاله بالحركة بل بالصورة. وبالإضافة لهذا، فاللغة التي اختارها الشاعر ليعبر بها عن موضع إعجابه، برغم خشونتها، تنجّه إلى ذكر نعام يصفه بصيغة النعت «هجنج» (البيت ١١٣). من المفترض أن هذه اللغة تنبّه المستمع للمشابهة التي يتسع لها الاستطراد لتشبيه الجمل (١١٩). وهو تشبيه وظيفته أن يقترب اقترابا خفيا من صورة ظلية لجمل مثقل ثقل الظلم، ومن ثم فلا يقصد التشبيه لذاته، وإنما يعد نوعا من التصوير المجازي.

ومن ملامح التجريب الأكثر لفتا للانتباه خيال ذى الرمة الكلاسيكي الجديد، وعجزه الظاهري عن مقاومة رغبته في أن يسبر أغوار المدى الذي استغرقه الموضوع والموتيف الكلاسيكي وعدوله عنه دون أن يهمل الشرعية الكلاسيكية القديمة. وهذا ما نلمسه في قصيدته السابعة التي تشتمل على ٥٢ بيتا منها ٣١ بيتا تخص الرحلة؛ (الأبيات ٢٢: ٥٢)، كما يخص النسب الرثائي منها ٣٠ بيتا (لا يحظى الظعن منها سوى بإشارة باهتة باللغة الاختصار كما في (البيت ١٤). وبالقطع، يقع موتيف هذه القصيدة - الذي يستغرق ١١ بيتا من (البيت ٣٦: ٤٦) - وظيفيا وشكليا داخل قسم الرحلة؛ حيث يلبي الحاجة إلى وجود موضوع فرعي يخص حيوانا بذاته، بوصفه تشبيها مباشرا لراحلة الشاعر التي هي - في الحال الراهنة «الموار» - بلا جدال أو لبس «ناقة».

وتصور الرحلة (الأبيات ٢٢: ٣٠) في بداية الأمر في سلسلة من اللوحات الوصفية المرسومة تشكليا لمنظر الصحراء الطبيعي؛ حيث يمتطي الشاعر هذه النضوة التي دأب على ركوبها من قبل المرة تلو المرة. وبالرغم من مطاوعة تلك الخلفية وموضوعيتها أو حيادها، فهي تمثل إدراكا شخصيا وخبرة ذاتية تنتمي إلى صاحبها وحسب. ومن غير المباح أن يلجها أحد، ومن يفعل يروع ويلقى الهول والويلات. وعلى هذا الستار الخلفي، وفي مقابله، يتحرك الموضوع الحقيقي موضوع «الموار».

وبينما يظل الطغاباس الجبناء مروعين مضروبين بفزعها، يلج الشاعر قلب الصحراء ويمرق مخترقا إياها على سرج نضوة تذهب به أينما يشاء (البيت ٣١)، قوية منتصبه، حرة عريقة الأصل، مواكبة لراكبها، تلقى بأجرام نفسها على الأهوال (البيت ٣٢) ضخمة البنيان تبجاء عريضة الفكين [اللحيين]، ولكن يرفع قدرها برغم ذلك أن تأكلت أسنمتها [أو تواضعت قراديدها] ويزينها انضمام حوالبها وانخفاف أحشائها (البيت ٣٣). وهي في عدوها تهتز وتبختر وتنسل وتتمهل (البيت ٣٤). وفي الصحراء الواسعة التي يتطاير دقيق غبارها ويضل سواها من النوق الكريمة طريقه ويتفرق، تنسلب متخطية إياهم دون أن تتحير (البيت ٣٥).

تلك ناقة الشاعر. وكى يزيد وصفها بما يليق بمقامها، يعمد إلى تلك التشبيهات الممتدة المألوفة في الرحيل التي عهدناها كثيرا في القصائد الجاهلية وعهدناها أكثر في قصائد ذى الرمة نفسه. وهي تشبيهات ذات اكتمال شكلي ذى انبثاقات وتفرعات موضوعية مستقلة.

الجمل الذكر، من ثم، موضوع التشبيه الرئيسي، ويصرح به بقوة وجلاء. لكنه يدين بوضوحه النصي في المقام الأول لموقعه من القصيدة الذي يمثل خروجا صارخا على ناموسها يقول:

كأنى إذا انجذبت عن الركب ليلة
على مقرم شاقى السديسين ضارب

خذب حنا من ظهره بعد بدنه
على قصب منضم الشميلة شازب

مراس الأوابى عن نفوس عزيزه
والف المتالى [فى] وقلوب السلائب

وأن لم يزل يستسمع العام حوله
ندى صوت مقروع عن العذف عاذب

وفي الشول أتباع مقاحيم برحت
[به] وامتحان المبرقات الكواذب

يذب القصايا عن شراة كأنها
جماهير تحت المدجنات الهواضب

إذا ما دعاها أوزغت بكراتها
كإيزاغ آثار المدى في الترائب

عصارة جزء آل حتى كأنما
يلقن بجادى ظهور العراقب

فيلون بالأذنان خوفا وطاعة
لأشوس نظار إلى كل راكب

إذا استوجست آذانها استأنست لها
أناسى ملحد لها فى الحواجب

فذاك الذى شبهت بالخرق ناقتى
إذا قلصت بين الفلا والمشارب (١٢٠)

إن الجزء الخاص بالرحلة، شأنه شأن ما فى متناولنا من سياق القصيدة، ينتهى بنبرة أكثر غنائية، هذا بالإضافة إلى وجود موضوع فرعى ثان غير بارز شكليا، أعنى موضوع النعامة التى يلتصق بيضها المدفون فى الرمال التماع بنجوم الثريا.

بالإضافة إلى الابتكار أو الجودة، ثمة نقطتان مهمتان تتضحان بخصوص الإزاحة الموضوعية فى قصيدة ذى الرمة السابقة. ونبدأ بأنه مما يؤكد فكرتنا المكتسبة تدريجيا، أنه عندما يشار إلى الجمل إشارة نعتية وحسب دون أن تجد الكلمة طريقها إلى النص على الإطلاق، فهذا يعنى وجود حائل أسلوبى ملزم على نحو فعال. لأن ذا الرمة فى هذا الموضع يفسح إلى الجمل مكانا داخل تشبيه ممتد من تشبيهات الرحيل جاعلا إياه بطل موضوع فرعى مقحم وملزم بناثيا، وليس مجرد موضوع للتشبيه وحسب. ويذكرنا هذا بما يجب أن نعرفه كذلك؛ أعنى

أنه فى ناموس الموضوعات الكلاسيكية لا يجب أن يصور بطل أى موضوع فرعى غير تصوير نعتي (١٢١).

وبالرغم من ذلك، فوظيفة تشبيه الجمل الشكلية بوصفه موضوعا فرعيا من موضوعات الرحيل فى قصيدة ذى الرمة على خلاف أشد الملاحظات الجوهرية، أعنى أنه - داخل قانون الموضوعات الشعرية ومعجمها وأساليبها وناموسها - لا يجب أن يكون فى هذا الموضع موضوع خاص بالجمل الذكر. والدرس الشكلى الثانى الذى نلتقه من ذى الرمة أنه مادام الجمل الذكر قد تسلسل إلى «رحيل» القصيدة بوصفه موضوعا فرعيا، فالحديث عنه يتم على النحو الذى يتم به الحديث عن حيوان الموضوع الفرعى المحورى المعروف. هكذا، يصير عليه أن ينحو نحو هذا الحيوان فى سلوكه ومجازة الأخلاقى والمعضوى، حتى لو ظل موضوع تشبيه الحيوان الأول المتعلق بموضوع الرحيل الرئيسى وبطله، أعنى «الناقة». والتشابهات فى الدور الذى يلعبه من حيث الشكل المرئى والصورة أو الحجم إما أن تكون ثانوية أو بلا أهمية.

ومن حيوانات الرحيل المهيمنة فى الموضوعات الفرعية من القصيدة العربية الكلاسيكية الحمار الوحشى المنفرد الذى يشبه به ذو الرمة فحل إبله فى خصائصه ومعجمه. ويبدو الجمل مثل الحمار الوحشى فى وظيفته الحيوية البيولوجية وفضاظة طباعه متحمسا للعدو، أعجف، لامن الرحلة ولا من الأحمال ولكن من الإنهاك البيولوجى - إذ لا يكون وحيدا أبدا - غيورا، مهموما برعاية قطيعه. ويقع هذا كله فى إطار الرعى الفصلى الموسمى بدءا بالجفاف وندرة الطعام (البيت ٣٧) حتى سقوط الأمطار الغزيرة (البيت ٤١). وينتهى بمشهد يبدو فيه كما لو كان يرعى رعن الجبل (أنفه) (البيت ٤٥)، ذلك المشهد الذى قد يأتى فى موضع متقدم أحيانا، برغم أنه يأتى عادة فى موضع مشيرا بطرف خفى إلى موضوع صيد الحمار الوحشى الذى يختتم به الموضوع الفرعى.

وبالإضافة إلى هذا، فإن جعل الجمل الذكر يلعب دور الحمار الوحشى لم يكن فى ذاته اختيارا اختاره ذو الرمة، ولكنه لجأ إليه بدافع نشأ عن وعيه بما يمليه عليه شكل القصيدة، وما كان ينبغى عليه أن يفعله مادام قد اختار اختياره الحر الجديد مزحزحا الجمل الفحل من الظعن إلى الرحيل؛ حيث صار المشبه الرئيسى بالناقة. وبمجرد أن يحدث هذا الإحلال، فإن الاستعارة تنصب على الحمار الوحشى، كما تنصب على الجمل على نحو متبادل. ومن ثم، فالصدر من الظعن يفرض على الجمل أن يظل على ذكورته - دون شك - وفى جماعيته، لأنه كان جزءا من قافلة وقطعان قبيلة تنتقل بطول طرق الترحال الفصلى بحثا عن المرعى، وكذلك كان موضع احتفال عذارى القبيلة المرحلة. وباختصار، ما كان للجمل أن يلعب دور حيوان آخر يعد أساسيا فى الموضوعات الفرعية أعنى «ثور الوحش»، لأن الثور

الوحشى المثال الأوحى من بين حيوانات الصحراء العربية على الحيوان الوقور دائم الانفراد فى عزلته الجليلة. وما كان يمكنه أن يستقى من خصائص جواد ذكر مثلما فعل حميد بن ثور الهلالي فى ظعنه الممتد؛ لأنه بالإضافة إلى كونه غريبا عن الرحيل من الوجهة الدلالية، فالفرس ينتمى إلى مجال الموضوعات الأولية بوصفه نداد «الناقة»، لا بوصفه تشبيها ثانويا مساندا لها.

وهكذا، بتضييقنا الدائرة الشكلية على مثال نصى من الفترة الأموية الواعية بذاتها وعيا متزايدا، لا نؤكد ملاحظتنا الأولى فيما يبدو مجرد بعد لغوى واحد من مسميات الحيوان وحسب، بل يتبين لنا كذلك كشافه نسيج الخيال الشعرى العربى الكلاسيكى وأسلوبه، وكيف ينبغى - برغم هذا كله - أن تظل تلك الكشافة شفافة تماما.

الهوامش.

W. Wright, A grammar of the Arabic Language. (Cambridge 1971). Vol i. pp 133 - 34.

(١)

(٢) القرآن الكريم، النحل، آية ٦.

(٣) أبو الفتح عثمان بن جنى: الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، القاهرة ١٩٥٢، ص ١٢٣، ج ٢، ص ١٢١، ١٢٢.

(٤) لسان العرب، بيروت ١٩٥٦، ج ١٥، ص ٣٤١٠.

(٥) سفر التكوين. ص ٥٤. وانظر كذلك:

W. Gesenius. Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das alte Testament, 17 th ed. (Berlin. Göttingen, and Heidelberg.

1954), pp. 303 - 4.

(٦) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٣، القاهرة ١٩٦٩، ص ١١ (الملقنة، البيت ١١).

(٧) وانظر على سبيل المثال:

A. van den Branden. Les Inscriptions Thamudéennes (Louvain - Heverle, 1950), Pls 5,10,12,14, and F.v. Winnette and G.L.Harding, In-

scriptions from Fifty safaitic Cairns (Toronto, Buffalo, and London, 1978). esp. pls on pp. 663, 670, 675, 695, 703, 712, 715, 722 727.

حتى فى الفترة المتأخرة نجد شاعرا مثل الشاعر العباسى أبى تمام يرى لناقته أشكالا شبيهة لئلا واقعة بين نلال. الديوان، تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة

١٩٧٠، ج ٣، ص ١٥٤.

Gesenius, Handwörterbuch, p. 478

(٨)

Ibid., p. 54

(٩)

J. Levy. Wörterbuch über die Talmudim und Midruschim nebst Beiträgen van Heinrich Lebrecht Fleischer 2 d. . ed. i

(١٠)

Goldschmidt (Berlin. Vienna. 1924). vol 3. pp. 436 and 323.

(١١) M. Jastrow, A Dictionary of the Targum, the talmud Babli and Ytrushalmi and The Midrashic Literature (London. 1903). vol 2p.867.

(١٢) لاحظ الكلمة الأكادية: نَاقُ (نَوَاقُ) التي تعني «يركض»، «يذهب».

(Chicago Assyrian Dictionary(Chicago 1980), vol. 11.v. PT.I.P.34).

(١٣) M. Detiennc, the Gardens of Adunis: Spices in Greek Mytholayy, Trans. Junet L.Loyd (New Jersey, 1977). p. 24ff

(١٤) علاوة على وجود ناقة صالح المأساوي، يمكن أن يضاف إلى هذه الأفكار المرجعية إدراك الناقة الشعرى اللاحق الذي يمددها غراب البين. وكذا يقول الشاعر المخلصر الشماع:

نفل غراب البين مرتبض النسي لسه في ديار الجارتين نميق
خليلي إنسى لايزال تروعي نواعب تبدو بالفسق تشوق

الشماع بن ضرار الذبياني: الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهادي، القاهرة ١٩٦٨، ص ٢٤٢، ٢٤٣.
وكذلك للشاعر الأموي ذي الرمة تبدو النياق:

قواطع أنران العصابة والهوى من الحي إلا مساجن الضمائر

ذو الرمة الديوان، مطي باهلي، دمشق، ط ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤. ص ٣٣٩. بينما عبر محمد بن عبد الله بن رزين، المعروف بأبي الشيص، عن الموضوع بحصافة بالغة وبيان:

مافرق الأحباب بعد الله إلا الإبل والناس يدحون غراب البين لما جهلوا
وما غراب البين إلا ناقة أو جمل

أبو إسحق إبراهيم بن علي الحضري القيرواني: زهر الآداب ولعرات الألباب، تحقيق: علي محمد الجبالي، القاهرة ١٩٦٩، ج ١، ص ٤٨١.

(١٥) القرآن الكريم، الأعراف: آية ٧٧، ٧٣، هود: آية ٦٤، الإسراء: آية ٥٩، القمر: آية ٢٧، الشمس: آية ١٣، الشعراء: آية ١٥٥.

(١٦) تم استخدام هذا اللقب غير الجذاب على نحو إيجابي في سياق هجائي من قبل الشاعر المخلصر الحطيط. ديوان الحطيط، جمع أبي سعيد السكري، بيروت ١٩٦٧، ص ١٧١.

(١٧) هذا البيت هو البيت الثالث في معلقة عنترة، ولهذا ينتمى إلى السياق الشكلي الخاص بنسب القصيدة. وثمة ورود إضافي لكلمة الناقة في النسب، يميز في تنقيح معلقة عنترة كما نجد في جمهرة أشعار العرب:

ولقد حبست بها طويلا ناقسي تسرعو إلى سفح رواكد جشم

أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي محمد الجبالي، القاهرة ١٩٦٧ (٢) ج ١، ص ٤٣١.

(١٨) المفضليات: تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، القاهرة ١٩٧٦، ط ٥، ص ٢٨، ص ١٥٠، البيت ٧. وجدير بالذكر أنه في هذا البيت للمنتخب المعدي يشار إلى الناقة مباشرة. ويقترن ورود كلمة ناقة في هذه الحالة بالرحيل، وتصور تصويراً أيقونيا مثل فرس كفرس امرئ القيس الذي يصور في تلك المعلقة على سبيل المثال.

(١٩) المفضليات، البيت ٦، ص ٤٣٢. وتلك الوصفية التي يتفرد بها المرقش الأكبر ترد في سياق النسب الوصفي، ورغم ذلك فإن تلك القصيدة مشكوك في نسبتها أو صحتها النصية.

(٢٠) المفضليات ق ٨٩، البيت ١٧، ص ٣١٥. والسياق هنا للفخر الفردي شأنه شأن الفخر القبلي، وثمة إشارة أخرى لدى الحارث بن ظالم المري في العقد الفرید لابن عبد ربه، تحقيق أحمد أمين وآخرين، القاهرة ط ١٩٧٣، ص ١٤٧.

لعمرى لسقد حلت بي اليوم ناقى على ناصر من طي غير خافل

(٢١) المفضليات ق ١١٦، البيت ١٣، ص ٣٩٢. وسباق علقمة سياق رحيل «مباشرة».

(٢٢) علقمة بن عتبة الفعل: الديوان، تحقيق لطفي الصقال ودرة الخطيب، حلب ١٩٦٩، ص ١٣١. وهنا نجد سياق الأبيات الشكلي سياقاً بطولياً، شأنه في ذلك شأن خصائص القسم الثالث من القصيدة، والبيت نفسه ينسب إلى الشاعر المخلصر ضابط بن الحارث البرجمي. ولأنفريد بلوخ مناقشة مقنعة لعني «الشعر» في هذه الأبيات. انظر «قصيدته» المنشورة في الدراسات الآسيوية رقم ١٩٤٨، ص ١١٨.

(٢٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، بيروت ١٩٥٨، ص ١٤٨. إن السياق الشكلي لهذا البيت، وهو الثاني من أبيات القصيدة العشرة سياق «رثاء» وليس سياق «رحيل»، وهذا بالرغم من التقارب الشديد مع بيت عنترة المذكور.

(٢٤) أوس بن حجر: الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت ط ١٩٦٧، ص ٦٥، ١٠٠. إن سياق المثال الأول سياق «هجاء»، والثاني «رحيل».

(٢٥) بشر بن أبي خازم: الديوان، دمشق، ١٩٧٢، ص ١١٦. والسياق «فخر».

(٢٦) موسوعة الشعر العربي، تحقيق وتصنيف خليل حاوي، بيروت ١٩٧٤، ج ١، ص ٢٠٣.

(٢٧) امرؤ القيس: الديوان، ص ١١٦، ٢٠٦، والمثال الثاني مع ذلك مقتبس من مقطوعة من بيتين فقط، ومشهود بضعفهما.

(٢٨) عدى بن زيد العبادي: الديوان، تحقيق محمد جبار الميبد، بغداد ١٩٦٥، ص ١٥٩.

(٢٩) المتلمس الضبي: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، القاهرة ١٩٧٠، ق ٦، ص ١٣٥، ق ١٤، ص ٢٣٥.

(٣٠) لقد أوردت المفضليات تنقيح النخل الشكري الكامل للقصيدة التي تشتمل على هذه الأبيات. أبو سعيد عبد الملك بن قريش بن عبد الملك الأصمعي الأصمعيات، تحقيق محمد شاكر، وعبد السلام هارون، القاهرة ط ١٩٦٤، ق ١٤، ص ٥٨، ٦١.

إنها تشتمل على ٢٤ بيتا، حيث يأتي البيت موضع التساؤل التاسع عشر من حيث الترتيب. وهناك تنقيحات مختلفة لها منطقتها الشكلى الخاص، مثل حماسة أبي تمام، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أثين وعبد السلام هارون، القاهرة ط٢، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٨م حد٢، ص٥٢٩.

وفي الحالة الراهنة يتميز السياق الذى وردت فيه كلمة «ناقعة» فى نوعه من مواضعها الأخرى. ومثل هذا الاستعمال المجازى والغنائى المقصودة براعته للناقعة من الوجهة الأسلوبية أقرب لغنائية البدوى بعد الجاهلى، ونهجه نحو المجاز ونحو البدوية، بدءاً بالفرز العذرى الأموى، وكذلك شعر الحب البلاطى. ورغم هذا فقد بقيت ظلال من الارتباب تحوم حول صحة هذه القصيدة وتحقيقاتها وتظهر فى شرح التبريزى للحماسة. وقد اشتملت على خمسة أبيات إضافية تزيد على عدد مائى شرح المرزوقي. أبو تمام: شرح ديوان الحماسة، القاهرة ١٨٧٩ جد٢، ص ٤٥: ٤٨.

من الممكن أن يقارن بيت المنخل على وجه الخصوص ببعض الأبيات الرعوية التى قالها الشاعر الأموى كثير عزة، مثل:

ألا ليتنا يعازر كسبا لذى غنى
كلا نأبه عر فمن يرنا بقل
وددت وميت الله أنك بكرة
هجان وأنى مصعب ثم نهرب

كثير عزة: الديوان، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧١، ص ١٦١، ١٦٢. وهذا الذى قد أشار إليه ابن رشيق - بدوره - يفتقر بأبيات الفرزدق فى الموضوع ذاته مع اختلافات ضئيلة. العمدة فى محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محيى الدين عبد الحميد، بيروت ط٤ ١٩٧٢، جد٢، ص ١٢٧.

(٣١) أبو الفرج الأصبهاني: كتاب الأغاني: تحقيق إبراهيم الإياري، القاهرة، ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م، جد١، ص ٦١٥.

(٣٢) المرجع السابق، جد١، ص ٣٤٨٦.

(٣٣) الأعشى: الديوان، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٢٦.

(٣٤) المرجع السابق ص ١٦٦.

(٣٥) أبو العلاء الممرى: رسالة الفقراء، تحقيق: عائشة عبد الرحمن «بنت الشاطئ»، القاهرة ط٧، ١٩٨١، ص ١٧٦.

(٣٦) أمية بن أبى الصلت: الديوان، تحقيق: عبد الحافظ السلطى، دمشق ١٩٧٤، ص ٤٠٦.

(٣٧) كمب بن زهير، الديوان، تحقيق: أبى سعيد السكرى، القاهرة ١٩٥٠، ص ٨٠. وقد سجل ابن رشيق ورود كلمة «ناقعة» مرة أخرى فى شعر كمب بن زهير فى سياق المديح: العمدة، جد٢، ص ١٣٦.

تخلل الناقعة الأدماء معسجراً
بالبرد كالبدر جلى ليلة الظلم

(٣٨) حسان بن ثابت: الديوان، تحقيق: سيد حنفى حسنين، وحسين كامل الصيرفى، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٣٤٦.

(٣٩) عبد البديع صقر: شاعرات العرب، الدوحة، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م، ص ٣٠١.

(٤٠) أبو محمد عبد الملك بن هشام: السيرة النبوية، القاهرة، ١٩٧٠ [٩] جد٤، ص ١٤٤٧. من الجدير بالذكر أن البيت نفسه ينسب على نحو غير مقنع تماماً للشاعر الجاهلى طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق: ذرية الخطيب، ولطفى الصقال، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٨٩.

(٤١) عمرو بن أحمد الباهلى: الديوان، تحقيق: حسين عطوان، دمشق، ١٩٧٠، ص ١٥٤.

(٤٢) المرجع السابق، ص ٦٢.

(٤٣) حميد بن ثور الهلالى: الديوان، تحقيق: عبد العزيز الميمنى، القاهرة، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م، ص ٣٨.

(٤٤) الراعى النعمرى: الديوان، تحقيق (دينهت بيرت، بيروت، فيزيادان، ١٩٨٠، ص ١٩٨.

(٤٥) ذو الرمة: الديوان: ق ٨، ص ٨٨.

ويستعمل ذو الرمة - بما فى ذلك البيت السابق - كلمة «ناقعة» ثمانى مرات على الأقل، منها أربع مرات فيما يدخل شكلها فى إطار الرحيل. والبيت المذكور، ق ٥٥ ص ٥١١، وق ٣٩ ص ٣٨١، وفى القصيدة ذاتها - ق ٣٩ ص ٣٨٠ - يرد ذكر كلمة ناقعة ولكن فى سياق معقد فى إطار موتيف طيف الخيال، والمرات الأربع الأخرى لورودها تقع فى النسب: ق ٥ ص ٥٢، ق ٦ ص ٧٢، وق ٤٨ ص ٤٤٥، وق ٦٤ ص ٥٧٠.

(٤٦) كتاب الأغاني، جد٢، ص ٤٢٣. وما يرد نفما كلاسيكيا أقل أصالة، ما نشعره فى إشارة امرئ القيس التى تنسب كذلك إلى قيس بن الملوخ فى قوله:

أغفر من جرأ كريمة ناقتى
ووصلى مفروش لوصول منازل

(المرجع السابق، جد٢ ص ٤٣١).

(٤٧) الشريف الرضى: الديوان، بيروت، د.ت.، جد٢، ص ٤٩، ٥١.

(٤٨) المرجع السابق: ص ٤٣.

(٤٩) المرجع السابق: ص ٤٨.

(٥٠) المرجع السابق جد١ ص ٢٩٥، البيت ١١.

هذا بالرغم من أنه فى البيت ٩ يظل موتيف الناقعة يصور باستخدام التسمية النعتية مثل (مخطومة)، أى (المكسمة)، وفى جد٢ ص ٣٦٤ البيت ٢٩.

(٥١) أنظر J. Hammes - Purgstall, "Das Kamel" Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, phil - hist. Klasse, vol.6 (vien- na, 1955), p.4.

(٥٢) زهير بن أبي سلمى: الديوان، جمع أبي العباس أحمد الشيباني ثعلب، القاهرة ١٩٦٤، ص ١٢٤.

إن مطلع السبب في القصيدة بكل جماله قد يستثير بعض الأسئلة، ولا يميز هذا على أية حال بسبب طريقة فهم استعارته بقدر ما يهزى إلى علم ملاحة بيت آخر من القصيدة نفسها، قد عبر عنه في صيغة مطلع تقليدي، هو البيت الخامس، الذي يرد كأنما يفتتح نسيباً جديداً. وبالإضافة لهذا، فهناك إطار سياقي مختلف يرسمه طفيل الغنوي لهذا الموتف، ففي رواية الشاعر الطفيل نجد الشطر الثاني من بيت زهير يقع شطراً ثانياً من بيته الرابع، ومن السهل أن تبدو حقيقة هذا التنوع لأن المغزى الكلي للاستعارة يتغير.

يقول الطفيل:

وأصبحت قد عنفت بالجهل أهله
وعرى أنفاس الصبا ورواحله

الطفيل الغنوي: الديوان، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، بيروت ١٩٦٨، ص ٨٢.

وقد يفتننا كون زهير معاصراً - بصغر الطفيل - ومعروفاً بأنه رابته، لأن تعتبر المصادفة السابقة لتطابق شطرتي البيتين جزءاً من الدربة التقليدية الممهودة داخل سياق الرواية، والتأليف الشفاهي. ومع ذلك فأسلوب انتزاع شطرات من سياقها لأجل صياغة أبيات ذات فكرة شعرية جديدة يعكس انتقاء شعرياً وحساسية جمالية، وهو أمر ليس من باب التأليف الشفاهي وحسب. تماماً مثل اللجوء لتجزئة الأبيات من أجل افتتاح تعبير شعري عند واختتامه بشطرة مستعارة واضحة الاقتباس في كل نهاية. وفي الحال الراحنة يلفتنا بيت زهير على نحو أكثر تميزاً بوصفه بلورة غنائية ناجحة لسلمات عصر لاحق نوعاً ما.

انظر: محمد عبد القادر أحمد: أستاذ مدرسة الصنعة في الأدب العربي الطفيل الغنوي، حياته و شعره. القاهرة، ١٩٧٩، ص ٦٠، ٦٥.

(٥٣) المفضليات، ص ٣٣.

ولدينا مثل آخر من المفضليات للشاعر الأموي المزار بن المنقذ ص ٨٥:

بين أنفاس تناجلن به
أعوجيات محاضير ضهير

وفي التعليق على نقائض جرير والفزوقي، لمة إشارة غريبة ترد على نحو مباشر للناقة والفرس. يوردها أبو عبيدة:

بنى بشرى حصنوا أنفقاتكم
وأفراسكم عن نزو أحمر مسهم

حيث تعني أنفقاتكم وأفراسكم بناتكم ونساء عشيرتكم.

نقائض جرير والفزوقي، أنطوني أشلي يمين، ليدن، ١٩٠٨: ١٩٠٩، ج ٢، ص ٨٠٧.

(٥٤) امرؤ القيس: الديوان، ص ١١٣. والسياق واحد من سياقات الدم.

(٥٥) عنترة بن شداد: الديوان، بيروت، ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٦ م، ص ٦٩.

(٥٦) الطوائف الأدبية، تحقيق: عبد العزيز الميجني، بيروت [٢] ١٩٧، ص ٩.

(٥٧) شرح الملحقات السبع: الزوزني، بيروت: ١٣٨٢ هـ / ١٩٦٣ م، ص ١٣٣، البيت ٨٦. والسياق سياق الفخر القبلي. ومن الروايات الأخرى المنقحة للمعلقة مالا

يذكر (أفراس)، بل إن البيت بوصفه وحدة قد عد في التقليد الشعري مفتقراً إلى الأصالة، على الأقل في سياق المعلقة.

(٥٨) البحر بن تولب: شعره، تحقيق: نوري حمود القيسي، بغداد، ١٩٦٩ [٩] ص ٧٦.

(٥٩) كتاب الأغاني: ج ١٠، ص ٣٥٠٠. (مدخل لدريد بن الصمة).

(٦٠) حسان بن ثابت: الديوان، ص ٢٩٦.

(٦١) الطرماح: الديوان، تحقيق: عزت حسن، دمشق ١٩٦٨، ص ١٦٠.

(٦٢) وكنا معلقة لبدي، البيت ٥٢ لبدي بن ربيعة العامري: الديوان، بيروت، دت، ص ١٧٤.

(٦٣) إن تحليلاً أكثر تفصيلاً لهذا المظهر سوف يجد مكانه المناسب في مناقشة مستقلة للموضوع في «فروسة الطرد» في القصيدة العربية القديمة.

(٦٤) ابن الكلبي: أنساب الخليل في الجاهلية والإسلام وأخبارها. تحقيق: أحمد زكي، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٥٨، ٣٢، ١٥.

(٦٥) أبو محمد الأعرابي (الأسد الفندجاني): كتاب أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها. تحقيق: محمد سلطاني، دمشق ١٩٨١، ص ١٥.

إنه من الملاحظ - على سبيل المثال - حين يروي بيت الشاعر المهلهل الطائي أبي مخنف:

أقرب مرهبط الهطال إنسى
أرى حرباً تلتع عن حسيال

ما يرد على الذهن من معان، فيمجرد أن يلفظ اسم فرس الهطال يستدعي في الحال أفكار الخصوبة والتلقيح أو مقابلاتها.

William Muis, the life of Mahomet (London, 1861), vol 4, p.334.

(٦٦)

(٦٧) ابن الكلبي: أنساب الخليل، ص ١٥.

(٦٨) المفضليات، ق ١٣ ص ٧٠ البيت ٢.

(٦٩) ابن الكلبي: أنساب الخليل، ص ٥٥.

(٧٠) نفسه. ومع نهاية الفترة الجاهلية نجد الشاعر قيس بن الخطيم يستخدم كلمة فارس استخداماً ذا طابع اسمي بمعنى من له أخلاق الفروسية.

انظر: ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٢٦ و ١٥٣ على وجه الخصوص.

(٧١) امرؤ القيس: الديوان، ص ١٦٢.

هذا الحمار الذي يضايقه الذباب بهجمات يمد تشبيهاً للور اغتضر، أو بقر الوحش، الذي يمد هدفاً للصيد ومطلب الطرد القروسي، وليس إطار موضوع فرعي

يتشعب من رحيل الناقة. وهذا يفسر البقر الوحشي من جانب، واستخدام كلمة «حمار» مباشرة، من جانب آخر.

- (٧٢) المرجع السابق ص ٤٥.
- (٧٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، بيروت، ١٩٦٤، ص ٢٨.
- (٧٤) المفضليات، ص ١٤٤ ق ٢٦ البيت ٧٥. وفي هذه الحال نجد السياق سياق الوليمة.
- (٧٥) موسوعة الشعر العربي، ج ٢، ص ١٥٢.
- (٧٦) المفضليات، ص ٨٠، ٨١، ق ١٥.
- (٧٧) الراعي النميري: شعر الراعي النميري وأخباره، تحقيق: ناصر الهاني، دمشق، ١٣٨٣ هـ / ١٩٦٤ م، ص ١٧.
- (٧٨) المفضليات، ص ٣١٣، ق ٨٨.
- إن الحارث بن ظالم المرى يشير إلى الحمار خارج المجال الموضوعي «الحمار الوحشي» بوصفه موضوعاً فرعياً تماماً. ومع ذلك فعندما يفعل ذلك يؤكد الخصائص الجوهرية الأخرى الخاصة بالحمار الوحشي كلها، ومن الأهمية بمكان أن الملك المشار إليه هنا هو النعمان ملك الحيرة الموصوف بخصى الحمار، وفحوله - من ثم - هي نفوذه الملكي. لهذا فاختيار ذلك التمثيل لابد أن يكون له دلالة حتى وإن كان ذا حرون. فمثل هذا الهجاء على درجة كبيرة من التقيد، كما أنه له نفعة ساخرة، وبالطريقة التي يقضى بها ذلك الحمار - الذي بات ليلته الحزينة يقضم حنشة النجم - بكاد يشبه محب النسيب الحزين الذي يرعى النجم.
- (٧٩) منها قصيدة المزار بن منقذ. المفضليات ص ٨٣ ق ١٦ البيت ١٢، وتنسب واحدة أخرى إلى شاعر الحيرة البلاطى، عدى بن زيد العبدي. ديوان عدى بن زيد العبدي ص ١٧٤.
- (٨٠) ومع ذلك، فعندما تكون أنثى الحمار (الأناث) بطلّة الموضوع الفرعى، فمن المتوقع - قياساً على الحمار الوحشي - أن الإشارة إليها تنحو متحى تعنياً مثل أن تدعى «الحقباء» (البضياء ذات بطن فيها حقبة). وهكذا نجد في قصيدة الشاعر المخضرم الشماخ بن ضرار الذيباني. ديوان الشماخ بن ضرار الذيباني، تحقيق: صلاح الدين الهادي، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٢٧١: ٢٨٣، ق ١٤ الأبيات ٣٠: ٢٤.
- (٨١) نستشر التاريخ المتأخر، والكلاسيكية الأخذة في التفسخ في معلقة لبدي، في اختياره «البقرة الوحشية» بدلاً من «الثور الوحشي» بطلّة لموضوعه الفرعى، بقدر ما تشبه الثور الوحشي في الدور الأساسى الذى تلعبه، تختلف عنه في استهلال مشهدها - حيث - لا تناصر - من أن يمتزج فيه الصراع، بل المأساة بالفتائية. وهذا من شأنه أن يصنع مزاجاً أو يخلق جواً يرقق من الصورة الظلية للمعزلة البعيدة الجليظة، مثل صورة عزلة الثور الوحشي التي يجب أن تغشاها مادامت قوتها الشعرية باقية على نقائها ويكورتها. ومحمد عبد الله الجادر، بالفعل، ملاحظات عامة عن البقرة الوحشية التي لا يرد ذكرها في إطارها المستقل - سوى لدى شعراء الفترة الجاهلية المتأخرة، بدءاً بزهير بن أبى سلمى، وليد، كذلك لدى الأعشى والناطقة الجمعدى - ومع ذلك فهو ينكر نوعية هذا الإطار ومشهده المستقل بالمقارنة لمعالجة موتيف البقرة الوحشية كما ورد في مفضلية علقمة، رقم ١١٩ الأبيات ١٧، ١٨.
- شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، بغداد، ١٩٧٩ ص ٣٦٢.
- (٨٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص ٥٢.
- (٨٣) النابعة الذيباني: الديوان، تحقيق كرم البستاني، بيروت، د.ت، ص - ٥٣، البيت ٣٨.
- (٨٤) أوس بن حجر: الديوان، ص ٤٣.
- (٨٥) امرؤ القيس: الديوان، ص ٢٢. (المعلقة، البيت ٦٢).
- يبلغ عدد مرات ورود (كلمة / اصطلاح) «نور» في مجموعها ثلاث مرات في ديوان هذا الشاعر، مما يجعله أكبر مصدر لنا. وبالرغم من هذا فكل مرة ترد فيها تقع ظاهرياً داخل فئة تتطابق مع هدف موضوع القوس وطرده الفروسي.
- انظر: المرجع السابق ص ٢٢، ٣٨، (ومثلها ص ٢٢، ص ١٧٤). وإذا وضعنا الأصل اللغوي في الاعتبار فقد نضيف مرة رابعة أخرى لورود هذه الكلمة في إطار الصيد الفروسي لدى امرؤ القيس ص ٥٢ حيث تفهم الصورة الإملائية لكلمة «صيران» بوصفها «نيران».
- (٨٦) عبيد بن زيد العبدي: الديوان ص ١٥٢. وإيران الثيران حول النماج.
- ونجد لدى بشر بن أبى خازم سياق نسيب رعى مشابه، يقول:
- تمشى بها الثيران تردى كأنها
- بشر بن أبى خازم: الديوان، ص ١١٣.
- (٨٧) ضابط بن أرماء البرجمي، في الأصبغيات ص ١٨٠، ق ٦٣.
- (٨٨) كتاب الأغاني: ج ٢١ ص ٧٢٦١، تحت زهير بن جناب. هنا يجب أن نتذكر أن كلمة نور ترد - بالإضافة إلى ذلك - بمعنى موضع الماء. ومن ثم فـ «وروش نوير» قد تتطابق في المعنى روضة نبع صغير. وهذه الكلمة ترد كذلك بوصفها اسم مكان في صيغة المعرفة «النوير». المفضليات: ص ٣٧٣ ق ١١٢ البيت ٦.
- (٨٩) إن الأصل اللغوي لكلمة «نمجة» قد يفودنا كذلك لتتبع آخر على الرثم أو الظبي الأبيض. وثمة أصل لغوي «نمجة» لا يرى هنا مع ذلك، لأن «رثم العربية» هي في العبرة «رثم» كما في سفر أبوب، (وكذلك التلمود) فهو نور جليل، وعلاوة على ذلك - وفي النهاية - يمكن أن نفهمه أو نتخيله الحيوان الخرافى ذا القرن الواحد unicorn.
- (٩٠) انظر: محمد عبد الله الجادر: شعر أوس بن حجر ورواته في الجاهلية، ص ٣٦٢.
- لناقشة تكرار ورود الكلمة وتطورها في الشعر العربى الجاهلى وتنوعات البقرة الوحشية الموضوعية. أما النابعة الجمعدى في قصيدته الرابطة (لو صحت نسبتها إليه) فيتم الخروج على التقليد - خروجاً شديداً المفاجأة - مما يجعل البقرة الوحشية تعانى الضيق والألم العاطفى، مما يستند بنا عن الثور الوحشي. وهذا حقيقة - وعلى نحو واضح - معارضة تشتمل في نهايتها على فن الدم بين الفحش. وثمة بقايا منه في نفاث جبر والفرزدق، وإن كانت - بالفعل - أقرب لأبى نواس. النابعة الجمعدى: شعر النابعة الجمعدى، تحقيق: عبد العزيز رباح، دمشق، ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م، ص ٣٩ ومايلها، والثور الوحشي ص ١٩٥ مهة.

إنه - من ثم - الشاعر الأموي الحق «ذو الرمة» - بالرغم من أنه يظل محتفظاً بالمهابة في إطار النسب - لا يتردد في أن يصورها مقترنة بالعناصر الرمزية التي تختص بالرحيل فقط مثل شجرة الأرنط. وهو بهذا يؤكد تماماً وبلا مواربة الإشارة القيمة للمهابة بوصفها أنثى البقر الوحشي «صاحب الأرنط». ذو الرمة: الديوان، ص ٥١٩ ق ٥٧.

(٩١) وهكذا يذكر امرؤ القيس «لقوة صيود» ومن العقبانة. الديوان: ص ٢٨، البيت ٤٩. ومرة أخرى «عقب»، المرجع السابق ص ٩٢، ق ٩، البيت ١٢. وإشارة عبيد بن الأبرص إلى اللقوة يمكن أن توجد في ديوان هذا الشاعر ص ٢٩. وهذف الصيد في هذه الحال هو الثعلب. ويصف حسان بن ثابت الصقر في ديوانه ص ١٠٩، البيت ١٦. والسياق في هذه الحال - مع ذلك - لا يقع في إطار الحيوان، وإنما في الفخر الجماعي بعد (موقعة بدر). ويقع الصقر بطل موضوع فرعي، في قصيدة حميد بن ثور الهلالي، وهو شاعر مخضرم متأخر معاصر لحسان بن ثابت. ديوان حميد بن ثور الهلالي: ص ٢٥، حيث يكون الهدف حمامة مطوقة أو صئرها.

(٩٢) في قصيدة لزهير بن أبي سلمى تصوير القطاة تشبيهاً لفرس الشاعر. ونذكر القطاة مباشرة، بينما يذكر الصائد الذي يتميها - أعنى الصقر أو النسر - على نحو غير مباشر، وبصورة تعتية رجيّة. وهذا مما يتناسب مع ما يميز الفرس نفسه. انظر: ديوانه، ص ٢٢٤، ٢٤٥.

(٩٣) يراجع محمد عبد الله الجادر هذا العنصر بدقة كافية بالرجوع إلى شعر الحارث بن حلزة، والثابطة الذبياني، والأفوه الأودي، ومرة بن همام، وبشر بن أبي خازم، وعنترة، وقيس بن الخطيم، وسحيم، وليد، انظر له: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص ٢٣٣ وما بعدها.

(٩٤) إن إدراك التلون القائم لجناحي ذكر النعام، أو ربما لسفاته، يتمكس في الجفر ظلم - ظالم. وكذلك كان الثابطة الذبياني يمي طبيعة ملمس ريش النعام ونسيجه عندما وصف العذاري بنعومة اللمس مثل البيض، ثم تداعى على ذهنه على الفور النعام فحملنا معه من نواعم إلى ناعم غير مصرح به أي ظليم، يقول:

نواعم مثل بيضات بمحنة
يعفون ظليماً في نقا هار

وعلاوة على ذلك فإن اسم محبوبته في تلك القصيدة هو «نعم».

انظر ديوانه، ص - ٥٠ البيت ٢٢ وكذلك الأبيات ٢٤، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ١٠، ١١، ١٩ لورود الاسم الصريح «نعم».

(٩٥) ويجعل حميد بن ثور الهلالي - الذي ربما يكون قد عاش في الفترة الأموية المبكرة - شخصية (البمامة) ذات طابع رثائي واضح، بل مأساوي؛ إذ يقص قصة يتمها وحرمانها بمحاذاة الموضوع الخاص بالبقرة الوحشية التي سلبت صغيرها، وكتب عليها الأسى والوحدة. ويعود النموذج إلى زهير بن أبي سلمى، ولكن نقل رواية حميد الطويلة بأبياتها الثمانية عشرة مقنعة لأنها تمزج المأساة بعزلة البطل. حميد بن ثور الهلالي: الديوان ص ٢٤، ٢٧.

T. Emil Homerin, "Echoes of a Thirsty Owl" في: JNES 44 (1985): p.p. 165 - 84.

(٩٦) كذا لدى المثقب العبدى، المفضليات، ص ٢٨٨، ق ٦، البيت ١٠.

كفرلان خذلن بذات ضال
تنوش الدانيات من الغصون

وكذلك في المفضليات ص ١٤، ق ٢١، البيت ٩. وانظر نجما حقيقيا من مثل تلك الحيوانات.

(٩٨) ولناقشة رفيعة الثقافة لعنصر الهمة باستبعاد الهموم أو نفيها، انظر:

M.M. Bravman, "Heroic Motifs in Early Arabic literature" Der Islam 33 (1958): 24 ff.

(٩٩) وعندما يتكلم الشاعر العربي القديم عن نفسه وعن جملة فيدخل الجمل في رؤيته الذاتية، الشخصية - على سبيل المثال - برغم مجازيته الشامة من خلال التشبيه. إن ذلك الجمل يجب أن يكون ناقة، بالرغم من أنه ليس من الضروري أن يكون مطية الشاعر، وكذا في قصيدة لبدي: «طلل لخلوة بالرئيس قديم». فيعد نسيب من عشرة أبيات، هناك موتيف انتقالي (الأبيات من ١١: ١٦)، هو في الحقيقة استطراد لما سوف يكون من الوجهة التالية مخرج هموم نحو الرحيل. والمخرج الاستطرادي الممتد في هذه القصيدة - بالرغم من هذا - هو موتيف جملي عامل في بستان نخيل يحمل الماء لقنوات الري. وهنا كذلك يجب أن يكون الجمل - مع هذا - موتيف النوع، لأنه يدل على أعين الشاعر المملوءة بالدموع.

(لبدي بن ربيعة: الديوان، ص ١٥٢، ١٥٣، الأبيات ١١: ١٣).

أما الطريقة التي يطابق بها الشاعر بين «أبيماه» والناقة، فنجدها في موتيف مشهور يمزى إلى الجنون في قوله:

فما وجد أعراية
ياكشر مني عخرقة وصبابة

قيس بن الملوح: الجنون وديوانه، تحقيق: شوقي إلهي، أنقرة ١٩٦٧، ص ٦٤. Sevkiye Inalcik.

وإن كان يعد في ذاته إعادة تفسير لرثاء متمم بن نويرة:

وما وجد أطار ثلاث رواهم

المفضليات: ص ٢٧٠، الأبيات ٤١: ٤٤. كذلك نجد ما يملأنا بدوافع إضافية لبلورة هذا التعريف بالأنيما في الشعر الأندلسي لدى الشاعر ابن خفاجة: الديوان، تحقيق: مصطفى غازي، الإسكندرية، ١٩٦٠، ص ٢٣٣.

(١٠٠) إن ظروف موت دريد بن الصمة تظهر في مصادر تقليدية متنوعة من بينها سيرة من بينها سيرة ج ٤ ص ١٣٠٠، وكتاب الأغاني ج ٢ ص ٣٤٦٨، ٣٤٩٥ ومن الإشارات الإضافية التي تكشف عن الدلالة الفنية لثل تلك الأساطير البطولية أو ما أشبهها، علينا أن نترجم تسليم البطل القديم سيفه لمن يمثل الحاضر الجديد إلى معناه الآخر بوصفه فعلا رمزيا من أفعال الخضوع والإذعان. قد لا يكون سوى مصادفة أن هناك شاعرا مخضرمًا آخر، هو النمر بن تولب، قد امتطى بالمثل جملا ذكرا يقول:

أجزرت إليك سهوب الفلاة
ورحلى على جمل مسفر

شعر النمر بن تولب، ص ٦٧.

* الأنثى هي صورة الروح الأنثوية المثلثة لضموحات الذكر (المتزوج).

(١٠١) انظر أعلاه ص ٩٧، حيث يصف الشاعر المخلص حميد بن نور الهلالي التقاء قافلتين واندماجهما في قافلة واحدة، حيث لا يذكر الجميل وحسب بل التوق كذلك من أجل أن يحقق تأثيراً تصويرياً مباشراً وغير مقيد.

(١٠٢) عبيد بن الأبرص: الديوان ص ١٣٤.

(١٠٣) قيس بن الخطيم: الديوان، تحقيق: ناصر الدين الأسد، بيروت ط ٢، ١٩٦٧، ص ١٠١، ١٠٢. إن طرفه الذي يسبق ابن الخطيم بما يقرب من ١٠٠ عام يفضي على مطلع واحدة من قصائده طابعا أسلوبيا مميزاً بأن يدمج موتيف التوقف والظن بينما يستبدل بدور الشاعر المحبوبة. فالعجوبة هي التي يدعوها إلى التوقف (أو تعوج) بينما يظل الشاعر - إذ يدعوها للتوقف مرة أخرى - كما هو دون توجيه الدعوة إليه. وهنا نستشعر المقارنة الخفية من الشاعر بينه وبين الأطلال المتأددة. يقول:

قفى ودعينا اليوم بالهنة مالك وعرجى علينا من صدور جمالك

طرفة بن العبد: الديوان، ص ٨٦.

(١٠٤) زهير بن أبي سلمى: الديوان ص ١٦٤، ١٦٦. البيت الرابع من رواية الأصمعي، والبيت الثالث من هذه المجموعة المتماثلة موضوعياً من الأبيات قد حذف لأنه استطراد على البيت الثاني، ومن ثم لا يفيد في المناقشة الحالية. إن السؤال عن حقيقة هؤلاء القيان في بيت زهير الثاني، ومن يهوى الجميل للظن فيما هو مألوف موضوعياً، هذا السؤال قد أثار شيئاً من الرية أحاط بجنى من يقوم على خدمته. فصيغة الجمع النحوية تحتل الإشارة إلى الذكور والإناث معاً. وقد تدفنا معرفتنا بالواقع الاجتماعي من وراء تلك الصورة الشعرية إلى أن تؤثر في القيان معنى الإمام. ويدعم تلك القراءة بيت علقمة الذي يتنمى إلى جيل الجاهليين السابقين على زهير؛ إذ يقدم علقمة لنا كذلك رواية سابقة لصيغة نمط الظن الذي يعيننا الآن. وفوق ذلك كله يفسر نوع قيان زهير، بإشارته إمام بوصوح. يقول:

رد الإمام جمال الحي فاحتملوا فكسلها بالترديدات معكوم

(علقمة بن عبيد الفحل: الديوان، ص ٥١)

عن معنى القيان انظر: على وجه الخصوص: ناصر الدين الأسد القيان والغناء في العصر الجاهلي، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٨.

(١٠٥) أحياناً يذكر الجميل مباشرة داخل استعارة أو تشبيه عندما تستخدم المظاهر الوظيفية والتصويرية الخاصة بالحيوان في سياقات موضوعية في غير موضوع الظن. كذلك يشير الشاعر الممارب عنتره إلى الجمال في داخل الفخر من خلال وصفه معركة؛ حيث ينسب المماربون المدججون بالسلاح قافلة جمال تمشي ببطء، تحت ماتمحل من أنقال. يقول:

وسارت جمال نحو أخرى عليهم الحديد كما تمشي الجمال الدوالج

عنتره بن شداد: الديوان، ص ٣٨. وكذلك يذكر النابغة الذبياني الجمال في سياق وصف معركة:

أرقلوا إلى الموت إرقال الجمال المصاعب. الديوان ص ١١. مثلما يفعل عمرو بن أمريئ القيس مع تغير صيغى ضئيل في السياق وفي أسلوب التعبير: جمهرة أشعار العرب ج ٢ ص ٦٦٣. ويفصح ليد، من جانب آخر - للجميل مجالا في تشبيه داخل مشهد السبل، الديوان ص ١١٠.

(١٠٦) حميد بن نور الهلالي: الديوان، ص ٥١ من المقدمة.

(١٠٧) المرجع السابق ص ٣٠٧. إن موضع حميد بن نور الهلالي بوصفه سلفاً لعمر بن أبي ربيعة يمكن أن يدرك تماماً في قصيدته هذه خاصة بسبب النحو الذي يعالج به موتيف الأوائس الأرستقراطيات اللاتي يلازمهن الأحراس. ولهذا قارن مشهد ظن حميد بقصيدة الغزل الأسر لعمر بن أبي ربيعة التي تبدأ بـ «جاري ناصح بالود بني وبينها». عمر بن أبي ربيعة: الديوان، بيروت ١٩٦٦ ص ٢٩٣، ٢٩٤.

(١٠٨) إن حميداً بن نور الهلالي يؤثر مصطلح «العداري» على القيان، كما نجد لدى زهير بن أبي سلمى، أو الإمام كما نجد لدى علقمة. انظر هامش ١٠١ السابق. إن اختلاف الاصطلاح الذي اختاره حميد بن نور له مغزاه وأهميته؛ فعندما لم يعدن إماءً من واجبهن ومهارتهن ما يتعلق بمنصر معين يتصل بمنح التمتع كالموسيقى على سبيل المثال. بل هن بالأحرى عداري (أبكار) أو «در غير مثقوب»، وإن ظللن يحتفظن بمنصر المتع المحبوبة (المربة). ولم يعدن يعرفن بوصفهن جوارى بعد. إن التطور في وصفهن الجديد جعلهن - بجلاء - أكثر بلاطية، بوصفهن سيدات في انتظار شخص ماء، أو أرستقراطيات على درجة من الجمال القبلي الواضح. ومنذ هذه الفترة، وعلى هذا النحو من تحرر تلك العدراء التي قد صارت مجرد أنثى لعوب، دخلت شعر الغزل الأموي، لاسيما شعر عمر بن أبي ربيعة.

(١٠٩) امرؤ القيس: الديوان، ص ١٩، ٢٣، خاصة البيت ٥٨.

(١١٠) حميد بن نور الهلالي: الديوان، ص ١٥، البيت ٣٧.

وما يعيننا هنا في أغلب الأمر، وبالاتقرب من معنى قيان، أن «صانعات» كن ماهرات. وذلك من بين أشياء أخرى، مثل تصفيف الشعر، وفي «الأناقة».

(١١١) حميد بن نور الهلالي: الديوان ص ١٥، البيت ٣٨. وفي المقام الأول، من حيث الأسلوب، ودون التعويل على الآخرين، نجد أن تصوير ماء المطر الذي اختص به حميد جعل العداري ينتسب إلى موضوع الفرس هنا. بينما نجد بالنظر التحليلي أن الأصدا التي ينتخبها الشاعر ما يتردد في قصائد الشعراء الآخرين أكثر التصاقاً بالتقليد الشعري الخاص بالتأليف الشفاهي وبقاعده الأسلوبية، هذا أكثر من ابتداء شيء نادر أو بلوغه. ويمكن أن نتكلم عن تأثير تلك الأصدا وحسب إذا ما جاءت على نحو متكرر في قصيدة شاعر بعينه أو في قصيدة بعينها. وهكذا فلو كانت عداري حميد في هذا الموضوع وصيغات (مهيات) يظن بالجميل كما لو كن في احتفال ديني لاستجلاب المطر (البيت ٣٨)، فلسوف نجد حميداً قبل حميد لدى امرئ القيس في الجزء الخاص بالصبيد الفروسي في «عداري دوار في ملاء مزبل». أي عداري يظن في زينتته في احتفال ديني (المعلقة البيت ٥٨). ولو أن اقتحام امرئ القيس هودج عنتره - الخارج عن موضوع البحث

هو الذي هدد بسقوط الجمل (الملقة، الأبيات ١٢، ١٤)، فإن بدانة محبوبة حميد وحدها تكسر عيدان الهودج وتجلل الحمل بمن وهدر تحت الجمل الثقيل (الأبيات ٥٣، ٥٤، ٥٧). كذلك نجد بيت امرئ القيس المشهور بشهرانيته الفاضحة حيث تنحرف له المشوقة بشن إنباعا لرغبته بينما يظل شقها الآخر لدى رضيعها (الملقة البيت ١٦) أصداً تتردد في ظن حميد. حيث نجد البدونة باهرة الجمال تخفي نصف سحرها في الهودج، بينما يظل نصفها الآخر - البئر غير المسبورة - فوق أضلاع الجمل العليا (البيت ٥٤). وهنا كذلك يمكن أن تراجع فهنا لهدير الفحل و (الحجر) التي تعنى - في محاكاة صوتية للفعل في المقام الأول - «قرقرة»، وهي صوت قد يصدره الفحل لأسباب متنوعة لا نستثنى منها المتعة. وما نلاحظ كذلك أنه ليس من سمات التأليف الشفاهي المميزة والمستقرة أن يتكئ شاعر على قصيدة بعينها لشاعر آخر كما يحدث في الحال الراهنة؛ حيث يسم شاعر مخضرم متأخر جداً نفسه بأنه المثل للكلاسيكي تماماً من بين أسلافه.

(١١٢) في كل مرة يهرن ذو الرمة على ذلك - حيث يكون ثم ذكر صريح للجمل - لا يكون من الممكن أن يوصف الحيوان وصفا نعتيا استطراداً. ولهذا ففى قصيدته نجد البديل إشارة بارعة لموضوع الافتتاح الاستطرادي المكرس للظعن على نحو صريح. يقول:

أراح فريق جيرتك الجمالاً كأنهم يريدون احتمالاً

الديوان: ص ٥١٧، ق ٥٧، البيت ١.

(١١٣) يقدم كعب بن زهير في واحدة من قصائده موتيف الظن في البيت الرابع ويده غير مكتمل إعرابياً حتى البيت الثاني عشر، حيث نبلغ ما يكمل الموتيف شكلياً، وهوما يمتينا حالياً. يقول:

تبصر خليلي هل ترى من ظمائن كنخل القرى أو كالسفن حرائقه
على كل مسط عطفه مستزهد بفضل الزمام أو مروح نواقه

شرح ديوان كعب بن زهير: ص ١٩١، ١٩٦.

شؤو لأبوع الحواذي الرواتك

على كل موار أفانين — سيره

(١١٤)

ذو الرمة: الديوان ص ٥٠٤، ق ٥٥، البيت ١٣.

في ظن ذي الرمة - من ثم - يتردد صدى لمنى قد اشتهر بالفعل لدى كعب بن زهير، أى عندما يكون الجمل الفحل - في سياق لا يتصل عليه - في سياق مع منافساته من التياق.

(١١٥) لقد كان ذو الرمة أكثر تدقيقاً في معرفته بروح التقليد البدوي الشعري القديم وآلياته. وقد أمكنه في ألفته تلك التي حققت وعياً ذاتياً أن يبدو متمسكاً بالأساليب والتقاليد إلى الحد الذي يشير فيه ذلك المصطلح إلى وجود قناع نفسى. ومن ثم فمثل تلك الحساسية - في الالتزام بالفكرة الإحيائية وعناصرها التي شكلت التقليدية الأدبية - كانت السبب الذي استند إليه ذو الرمة في إنكاره المعرفة بالقراءة والكتابة ومن ثم وجود ما بعد الشفاهية. كذلك إنكاره تلك الشعرية الأولية التي - بدافع من الرغبة في الاستمرار في التقليد الكلاسيكي - أفرزت تفسيراً له وأدت إلى إعادة تفسير تامة له تولدت من باطن هذا التفسير.

(١١٦) ذو الرمة: الديوان، ص ٤٠، ٤١.

(١١٧) المرجع السابق، ص ٦٠، ٦٣.

(١١٨) المرجع السابق ص ٨٠، ٨٩.

(١١٩) إن «هجن» التي يفسرها شارح ديوان ذي الرمة بوصفها ذكر نعام واسع الخطو (منفرج الساقين) تتصل في أصلها اللغوي وتستدعي صوتياً كلا من: هجان (أى الجمل ذو الأصل الطيب) وهجين (أى الجمل العربى وحيد النعام). ولسوف يكون لهذا الموتيف تأثير سهل على الأذن ذات الحساسية الصوتية، ومن المتوقع في هذه الحال أن يختص هذا الموتيف بالجمل. وحتى في الموضوع الفرعى الخاص بالنعام فإنه قد يحيل إلى الارتباط البصرى بالجمل. ويشارك في مواضع أخرى كثيرة في خصائص وأخلاقيات تنتمى إلى البقرة الوحشية التي تشكل بطل موضوع فرعى يصاغ على نحو نموذج أصلى قوى.

(١٢٠) ذو الرمة: الديوان، ص ٨٤، ٨٨.

(١٢١) لو أن القانون الأسلوبى الخاص بالإشارة النعتية نفسه قد انطبق كذلك على ورود التصوير المنقح للجمل الفحل في الإطار الموضوعى للظعن؛ حيث يمكن للجمل الذكر وحسب - كما عرفنا - أن يكون امتداداً لموتيف في الرحيل، فمن الممكن للحيوانات من جانب آخر أن تعامل بوصفها أبطالاً لموضوعاتها الفرعية الخاصة بها. وهذا هو الفرق بين ذي الرمة في القصيدة ٧ وموضع المناقشة السابقة عن حميد بن ثور الهلالي (ص ١١٧ من المقال وما بعدها). وبحلول الفترة العباسية بدأ ذكر الجمل يرد في حالات نادرة من مثل استخدام بشار بن برد جملاً ذكراً مطعياً لرحيله. وكذلك يلاحظ قانون الإشارة النعتية هنا - على أية حال - يتوجس شديد. بشار بن برد: الديوان، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة، ١٣٧٣هـ / ١٩٥٤م، ج ٢، ص ٢٢٨، الأبيات ٣١، ٣٤.

وقد قدم الشاعر الجاهلي بشامة بن الغنير - بالرغم من ذلك - القرى بالفعل في وسط قسم الرحيل في قصيدة. المفصليات، ص ٤٠٧، ٤٠٨، ق ١٢٢.

وفى قراءة أبى الملاء المعرى للبيت المجهول:

صبر جميل فكلانا مبتلى

يشكوا إلى جملى طول السرى

(رسالة الغفران، ص ٤١٠) يفقد السياق الوافى الذي يمنحه الدقة الأسلوبية، خارج الموازى القرآنى «صبر جميل»، سورة يوسف، آية ١٨.

وقد تسهم - على أحسن حال - فى المناقشة الغامضة التى تأخذ فى الاعتبار إعراب السورة القرآنية (رايت: النحو، ج ٢، ص ٢٦٣، ٢٦٤). ولو افترضنا أن البيت قد «صيغ» من أجل ملاءمة التعبير القرآنى، فإن استخدام كلمة جمل يصبح مجرد تورية، وكلنا نبرها ذاتياً خالياً من تعقيدات دلالية أخرى.



الانواع فى تعارضها: النسيب والفخر

هــ فان جذر*

الغرضين بالمرّة، وهما يستخدمان أنماطا متعارضة فى الوصف، ومع ذلك كثيرا ما وجدا معا، ودونما محاولة للانتقال المنطقي. إننى أتحدث، إذن، عن قصائد شبيهة بتلك التى سخر منها هوراس فى (فن الشعر):

«هل يمكنك أن تمنع أصدقاءك من الضحك حين يرون قصيدة مثل الرسم الذى يركب رقبة حصان على رأس إنسان، أو مثل الشئ الذى يبدأ بالقمة كأنه امرأة جميلة، لكنه ينتهى - وباللهول - بسمكة فظيعة».

ربما يتساءل المرء، كيف أمكن لهذه الظاهرة أن تنشأ ويظل الشعراء يمارسونها زمنا طويلا، وكيف أعجب بها النقاد القدماء، وكيف يمكن لنظريات النوع الحديثة - التى تسعى إلى مصداق كوني - أن تتعامل معها.

إذا سلمنا بطبيعة القصيدة القديمة القائمة على تعدد الأغراض (وليس أصولها واضحة تماما)، حيث لن تصعب الإجابة عن السؤال الأول: كيف جاءت مثل

مع تقديم الشكر للدراسات المتعددة^(١)، التى أنجزت فى العقود القليلة الماضية؛ حيث تناول المستعربون القصيدة الكلاسيكية «المعيارية» التى تتألف من النسيب، والرحيل أو وصف الجمل، يليهما الفخر أو المديح أو كلاهما، ويجتمعان أحيانا مع الهجاء. وقد أوضحت هذه الدراسات، بطرق مختلفة، وعلى نحو مقنع غالبا، كيف يمكن تفسير هذه القصائد - التى تبدو غير مسبوكة وغير مترابطة - كأبنية مسبوكة وموحدة. إلا أننى لا أعتقد أن التناول الذى اقترحته هذه الدراسات يناسب كل القصائد القائمة على التوليف.

ومن المؤكد أن تجاور النسيب والغزل والهجاء واحدة من أكثر السمات إرباكا فى القصائد العربية الكلاسيكية، تجاور شعر الحب الرقيق الأسيان العفيف، مع شعر الذم المرير المقذع الفاحش. لا علاقة بين *ترجمة خيرى دومة قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة القاهرة عن:

Journal of Arabic Literature, xx1, 1990.

والأبيات الانتقالية ضرورية على كل حال، رغم أنه قد تم إسقاطها فى الغالب. لقد بدا أنه يمكن استبعادها، وكان يكفى أنه «يمكن» تضمينها، مع أنه لا حاجة لأن نفعل ذلك فى الواقع. وأحياناً، كانت الانتقالات أوجز ما تكون: ارتباطات طفيفة، كأن يقول بشار - بعد صفحة عن الحب والمرأة - «لا تكن كابن نهيا» أو «لا تكن كـ «عجدة»»، ويأخذ بعدها فى الهجاء»^(٤).

وعلى أية حال، لم يكن هناك غالباً انتقالة مهما يكن نوعها، لم يكن هناك حتى صيغة؛ فأبو نواس - على سبيل المثال - يبدأ قصيدة مكونة من عشرين بيتاً ضد قبلى تميم وأسد بجزء طلللى:

١ - ألا حى أطلالا بسيحان فالعزب

إلى برع فالبشر بشر أبى زغب

٢ - تمر بها عفر الظباء كأنها

أخاريد من روم يقسمن فى نهب

٥ - منازل كانت من جذام وفرتنى

وتربهما هند فأبرحت من ترب

٦ - إذا ما تميمى أذاك مفاخرأ

فقل عد عن ذا، كيف أكلك للضب

٧ - تفاخر أبناء الملوك سفاهة

وبولك يجرى فوق ساقك والكعب^(٥)

فى القصيدة المعيارية يكون النسيب متبوعاً بنوع من مدح الذات أو الفخر، قبل الهجاء. أما هنا، فالشاعر يستغنى عن الفخر من حيث هو غرض انتقالي، ويبدأ فى الهجاء مباشرة؛ إذ يسهل مزج الهجاء الموجه ضد القبائل مع الفخر القبلى. فلنأخذ مثلاً ابن الرومى الذى يفتح قصيدة له بسبعة أبيات من الغزل تنتهى بما يلى:

٦ - لى مدلج فى الصددود لبال

ليس نومي فيهن غير غشاش

٧ - وفؤاد مضنى، وشوق قديم

وهوى كامن وسقى فاشى

هذه القصائد إلى الوجود. يبدو واضحاً بالنسبة إلى أن الشكل المخصوص المسمى «النسيب مع الهجاء» قد نشأ إلى حد ما بالمصادفة، ولم يتم إبداعه عن زعى باعتباره كلا فنياً واحداً يضم جزأين متعارضين تماماً: مقطع استروفي* مع مقطع استروفي مضاد، شئ قريب من مسرحية القناع الجاكوبية الإنجليزية مع مسرحية القناع الساخرة الجروتسكية المضادة. وليس للمرء أن يقارنها بالقصيدة الجاهلية الكلاسيكية حيث تتكامل التقابلات والتعارضات فى الغالب - وليس له أن يقارنها بقصيدة المدح العباسية كما درسها سبريل وآخرون^(٢). بل إننى أعتقد - على العكس - أن قصيدة «النسيب» - و«الهجاء» هى نتاج لمزج عناصر متباينة مع مرور الزمن، مع تخل عن عناصر أخرى، عملية تضمين واستبعاد، إضافة وحذف.

فى العصر الجاهلى كان الهجاء يأخذ إما شكل مقطوعات (إيجرامات) صغيرة، أو يتم تركيبه مع الفخر والوصف فى قصيدة متعددة الأغراض، وهنا لا يتعارض وحدة مع النسيب فى المقدمة. وفى زمن النبى (صلعم) طور شعراء مثل حسان بن ثابت والحطيئة قصيدة الهجاء التى يكون الهجاء فيها هو الغرض الرئيسى. وحتى حين بدأوا القصيدة بالنسيب، كان التعارض خفيفاً نسبياً؛ ذلك أن الأنواع الهجائية الأكثر فحشاً كانت لاتزال مقصورة على الإيجرامات القصيرة^(٣).

غير أن هذه الأنواع الفاحشة سرعان ما اجتاحت القصيدة، بينما بقى النسيب كما هو. وفى زمن جرير والفرزدق، كان يمكن لقصيدة معينة أن تجمع بين خانات شديدة الاختلاف، من شعر الحب العفيف إلى القذف العلنى، رغم أن القاعدة كانت لاتزال تتجنب الانتقالات الفجائية من النقيض إلى النقيض، وكان الانتقال التدريجى يتم بواسطة الفخر والأشكال النبيلة من الهجاء. وفى زمن الشعراء المحدثين كان يمكن للجزء الطلللى أو النسيب أن يركب مع أى غرض أو خاتمة، وبشكل بهذا قصيدة مقبولة. لقد كانت الصفحات

* الاستروفية مقطع أو مجموعة من أبيات التى تنهى الجوقة فى بداية المسرحية.

٨ - عد عن ذكره وسم نفظويه

بقواف من الهجاء فواشى

١١ - علق سوء بهش للحداد للعب

حل العظيم الجردان أى اهتشاش^(٦)

ليس الهجاء هنا هجاء قبيلا بل هجاء شخصى، ذلك أن الأبيات القليلة فى نهاية القصيدة كانت فى مدح النفس، حيث يفخر الشاعر ببراعته بوصفه شاعرا.

ولا تتوفر إشارات كثيرة إلى أن الشعراء أنفسهم، أو النقاد فى ذلك الزمان، كانوا يرون أى شئ زائد عن المطلوب فى القصائد من هذا النوع. كانوا يناقشون أحيانا تنافر أغراض معينة فى قصيدة ما، ولكن كان الرثاء عادة هو الذى يشار إليه، باعتبار أنه من غير الملائم أن تتخذ منه مقدمة لشعر الحب. يلاحظ ابن رشيق - على سبيل المثال - أنه «ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا، كما يصنعون ذلك فى المدح والهجاء»^(٧).

ويجد حازم القرطاجنى أيضاً أن النسيب غير متنق أو «منعقد» مع الرثاء^(٨).

لقد أعلن نقاد كثيرون أن شعراء مجيدين أهملوا النسيب فى أنواع معينة من قصائد المدح، خاصة فى القصيدة الاحتفالية التى توضع بمناسبة الأحداث العسكرية والبطولية الخطيرة، مثل الانتصار والاستيلاء على الحصون.. إلخ. ويذكر ابن الأثير مبررين لذلك: إذ لم يكن الناس يتوقعون إلى السماع عن تلك الأحداث فحسب، بل إن موضوع الحب الرقيق كان يتنافر والوصف الخشن الغليظ فى المديح، الذى هو عكس أو «ضد» الغزل^(٩).

ومهما يكن من أمر، فإنهم حينما أدانوا «التنافر» فى الوصف أو عدم التناغم فى البنية (كان من بين المصطلحات المستخدمة «التفاوت» و«التنافر»)، كانت ملاحظاتهم تنطبق على أبيات داخل جزء من القصيدة، وليس على الأجزاء المكونة نفسها^(١٠).

ومع ذلك، يمكن أن نتبين إشارة النقد الخاص بقصيدة «النسيب - الهجاء» فى قصيدة قصيرة لابن الرومى أنقلها هنا كاملة^(١١):

- ألم تر أننى قبل الهجاء

أقدم فى أوائلها نسيبا

- لتخرق فى السامع ثم يتلو

هجائى محرقا يكوى القلوبا

- كصاعقات أتت فى إثر غيث

وضحك البيض تتبعه نحيبا

- عجبت لمن تمرس بى اغترارا

أتاح لنفسه سهما مصيبا

- سأرهق من تعرض لى صعودا

وأكوى من مياسمى الجنوبا

تطرح هذه القصيدة البسيطة مجموعة من النقاط المهمة، ولنبداً من البيت الأول: هناك بعض الغموض فى كلمة «أهاجى»، هل تعنى «قصائد الهجاء» بما فيها من نسيب؟ أم أنها تعنى فقط الأجزاء الهجائية من تلك القصائد، ودون النسيب؟ يدعم التفسير الأخير حرف الجر «قبل»^{*}، والفعل «أقدم»، ولكن «فى أوائلها» تشير إلى التفسير الأول. ما الفاعل بالضبط للفعل «لتخرق»؟ إنه النسيب الذى يفترض فيه أنه يفتح الآذان. ولكن إذا لم تتحول «تخرق» إلى «يخرق» وجوبا، فإن النسيب فى البيت الأول لا يمكن أن يكون فاعلا من الوجهة النحوية. بل إن الوصف العدوانى «يثقب» يخرق أكثر ملاءمة للأهاجى (قارن مع «السهم» فى البيت الرابع)، رغم أنه من التزيد فى هذه الحالة وجوب أن يتبعها (ثم يتلو هجائى..).

«البيض» فى البيت الثالث إما أن تكون البنات والنسوة الجميلات، أو السيوف التى تشبه لمعتها الضحك

• هكذا وردت فى الأصل الإنجليزى.

عبارات قرآنية - لا عبارة واحدة، بل عبارتان كما يعتقد محقق الديوان^(١٢)، كأن العقاب بهجائه له طابع إلهي.

وفى النهاية، ومهما يكن من أمر، ورغم مهارة الشاعر فى هذا الجمع القصير بين تبرير الذات والتهديد، ظل هناك شئ زائد من وجهة نظر الجمهور. عادة كان يتم تدعيم شعر الحب لكى يضع الحاكم فى حالة مزاجية مميزة إزاء الشاعر (ونحن نفكر هنا فى الصفحة التى تقتبس غالبا عن ابن قتيبة حول القصيدة). كما أنه يمكن للمرء أن يتخيل أن جمهورا نزيها سيستميله النسب الرقيق حتى يقبل تشويه الشاعر سمعة شخص آخر. أما فى قصيدة ابن الرومى، فالمسامح تخترق والقلوب تكوى، ويشار إلى هذا فى بيت واحد، وينسب هذا بوضوح إلى الشخص نفسه: ضحية الهجاء، وليس إلى جمهور ترجى استمالاته. ما يصفه ابن الرومى هنا شكل من أشكال الخداع؛ إنه يسعى إلى الخداع أكثر مما يسعى إلى التلقى. والتنوعان ليسا فى حالة تعارض ولكنهما أيضا فى حالة تعارض.

قد يثار السؤال عما إذا كان هذا التبرير مناسباً، عما إذا كان البرق أكثر روعة وأشد خطورة بعد المطر، عما إذا كان الاستماع لشعر الحب المعسول يجعل المرء أكثر تقبلا للسخرية المرة والبذاءة القذرة، حتى حينما لا يكون الشخص نفسه هو موضوع الهجاء بل مجرد جزء من جمهور عام.

ربما تكون هناك طرق لشرح أو تبرير الجمع بين النسيب والفخر. ومن السهل أن نكتشف روابط فى الموضوع بين شعر الحب والهجاء. والحالة الواضحة لهذا هى حالة النسيب الذى يكون وصف المغامرات العاطفية فيه متضمنا نساء الخصوم، وهو النمط الذى اشتهر به ابن قيس الرقيات. ومن الممكن أن نرى - فى الجزء الذى ترجمناه عن أبى نواس سابقا - بعض المواضع على الأقل من التى تعرف بجنوب الجزيرة العربية، وهى مواضع غير عادية فى القصيدة التقليدية، ومن المحتمل أن

- وكلمة «بيض» اصطلاح شديد الشيوع «للسيوف». ولا أعتقد أن فكرة السيوف الضاحكة كانت مطردة، وإنما كانت السيوف تقارن عادة بالسماعات البرق، ويقارن البرق بالضحك (راجع القواميس)، ولذلك كان من السهل اتخاذ هذه الخطوة.

لقد تم تفسير الأبيات تقريبا، كأنها اعتذار عن الجمع بين النسيب والهجاء، كأن الشاعر يريد أن يبرر هذا إزاء ناقد غير مسمى، أو إزاء نفسه لا فرق. والأبيات شديدة المهارة. ليس ذلك فقط لأن ابن الرومى يحيل إلى التفسير المعتاد لوقوع شعر الحب فى البداية، أى فتح الأسماع وجعل الجمهور متقبلا لما سيلى، ماضيا من المسامح إلى القلوب، بل لأنه أيضا يتكرر ليضع ارتباطا بين الصيغتين بطرق ثلاث مختلفة: الأولى.. التشبيه المستمد من الطبيعة: المطر والبرق أو الماء والنار، ثم التشبيه المأخوذ من الحرب: بهاء السيف الذى يفضى إلى الموت، وأخيرا وبالكلمات نفسها تبدل ضحك البنات إلى نحيب. إن الكلمة المفتاح فى البيت الثالث «بيض» تحيل - فى الوقت نفسه - إلى البنات فى حالة النسيب وإلى السلاح فى حالة الهجاء. وهناك شئ آخر غامض فى هذا البيت، لقد تأسست ترجمتى على قراءة «وضحك»، ومازالت الإضافة معتمدة على «وضحك»، ونجد فى طبعة نصار، من ناحية أخرى، «وضحك»، وحينئذ يكون الشطر الثانى جملة مستقلة «وضحك اليد يتبعه نحيب»، وهو شطر يقرر - أو يتظاهر بإقرار - حقيقة عامة. فيبدو كأن الشاعر يقول: «لا تتعجب من أن شعر الحب عندى يتبعه هجاء، فأهم من هذا أن ضحك السيوف اللامعة لا بد أن يتبعه النحيب».

فى البيت التالى يعلن الشاعر نفسه عن دهشته لتهور أولئك الذين يجرؤون على إثارة غضبه، ويبدو - ضمنا - أنه نظرا لهذا السلوك غير المتوقع يجب على المخرمين أن يدخلوا فى دهشة بغيضة حين يستمعون لقصائده. وأخيرا، يختم قصيدته البسيطة ختاماً بليغاً، من خلال

له القول الذى كان استصعب عليه فى هجاء
عكرمة وافتتحه بالنسيب..^(١٦).

ومن الواضح أن النسيب لم يوضع هنا من أجل المرأة
(التي ذهبت لحال سبيلها على كل حال)، ولا من
أجل عكرمة، بل من أجل الشاعر نفسه، وإلى حد ما من
أجل جمهور أوسع.

ويبدو لى أن للتفسيرين السابقين معا بعض المصداق:
النسيب باعتباره شكلا من أشكال استنفار الخير لدى
الجمهور، والنسيب باعتباره نوعا من الخفز أو المسهل
للشاعر. ولابد للمرء أن يضيف إلى ذلك تفسيراً ثالثاً: أن
الشعراء بدأوا قصائدهم بالنسيب، لأن ذلك كان شيئاً
جاهزاً، كان الشيء الذى يفعله الشعراء منذ قرون. وفى
العصر العباسى كان هناك وعى متزايد بأن هذا العرف
كان أثراً باقياً. ولقد سخر أبو نواس من هذا العرف، بما
عرف عنه من «الموتيفة المضادة للنسيب». وبدأ المتنبي
قصيدة من قصائد المدح قائلاً «إذا كان مدح فالنسيب
المقدم.. أكلُ فصيح قال شعراً مقيم»^(١٧)، غير أن هذا
العرف استمر فى قصيدة المدح. ويعترف على ابن
خلف، فى القرن الحادى عشر، بأن شعر الحب والغرام
لم يكن ملائماً حقاً للموقف المهيب الخاص باللقاء
قصيدة المدح. ولكنه مع ذلك يدافع عن ممارسته لأسباب
معتادة^(١٨).

ومهما يكن من أمر، فإن اجتماع النسيب والهجاء
سيصبح نادراً بمرور الزمن. ونحن نجد أمثلة فى أعمال
الشعراء المحدثين الكبار: بشار، وأبى نواس، والمتنبي، وابن
الرومى ولكن فى ديوان المتنبي، فى القرن العاشر، لا
توجد حالة واحدة للتجاوز الصارخ للحب والهجاء. ليس
سوى حالة واحدة لبداية مفاجئة بالجانب الهجائى:
القصيدة المشار إليها سابقاً عن ابن كيغلغ، التى سأعود
إليها لاحقاً. ولدى انطباع بأن شعراء آخرين، من القرن
العاشر فصاعداً، قد نأوا بأنفسهم عن مثل هذا الانتقال
المفاجئ من شعر الحب إلى الهجاء، ونأوا عموماً عن

تكون ذات دلالة؛ لأن القصيدة تهاجم من يسمون بعرب
الشمال. وقد فعل ابن جنى شيئاً شبيهاً فى تعليقه على
قصيدة للمتنبى تتألف من نسيب (أو على الأقل صفحة
حول الحب)، وجزء أخلاقى، وهجاء مقزع لابن كيغلغ
فى البيتين الثانى والثالث كما يلى^(١٩):

٢ - يا أخت معتنق الفوارس فى الوغى

لأخوك ثم أرق منك وأرحم

٣ - يرنو إليك مع العفاف وعنده

أن المجوس تصيب فيما تحكم

ووفقاً لابن جنى، فإن الشاعر هنا يتهم خصمه
باللواط وغشيان المحارم. ومع ذلك، فإن معلقين آخرين
يشيرون إلى أن «العناق» استعارة، وأن موتيفة غشيان
المحارم سبق تقديمها فى قصائد ليس فيها شيء يتعلق
بالهجاء. وأعتقد أنهم على صواب، رغم إعجابى بسعى
ابن جنى لجعل القصيدة تبدو أكثر تماسكاً^(٢٠). ولكن
حتى لو كان على صواب هنا، فتكون القصيدة حالة
استثنائية، لعدم وجود ترابط واضح فى الغالبية العظمى
من مثل هذه القصائد.

هناك تفسير آخر لظاهرة النسيب نجده فى النقد
التقليدى: أن النسيب «مفتاح القصيدة»؛ فهو يساعد فى
إطلاق العنان لما سيأتى. وعندما سئل ابن الرومى عما
يفعله حين يتوقف، أجاب بأن شعر الحب يعينه على
افتتاح القصيدة «ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب
القصيدة، فقد ولج من الباب، ووضع رجله فى
الركاب»^(٢١). وحكى فى (كتاب الأغاني) أن الشاعر
المثوكل الليثى الذى عاش فى النصف الثانى من القرن
السابع قد عانى من العقبة التى تواجه الكاتب عند
محاولة إنشاء قصيدة هجاء، ثم تصادف أن التقى امرأة
جميلة فطلبت منه أن يصفها فى نسيبه:

«فقال: أسفري، ففعلت فكر طرفه فى وجهها
مصعداً ومصبواً، ثم تلثمت وولت عنه، فاطرد

الرأى القائل - بعبارة ويلك و وارين - أن «أعلى قيمة للقصيدة حين يكون نظامها فى أحكم صورة»^(٢٠). صحيح أن أصواتا معارضة قد تسمع، كما هو الحال عندما نسمع تيرى إيجلتون وهو يقول فى (مقدمة فى نظرية الأدب) ١٩٨٣: «من المؤكد أنه لا يوجد مبرر لأن نفترض أن الأعمال الأدبية يؤلف - أو ينبغي أن يؤلف - كل منها كلا متناغما»^(٢١). أما فى النقد التطبيقي والتحليلات الأدبية، فإن مثل هذه المواقف تكون أقل حضورا منها فى الدراسات النظرية. وأنا نفسى أجد أن من الصعب - حين أدرس أو أقيم القصائد العربية - أن أقاوم الرغبة فى البحث عن السبك والوحدة، رغم أننى الآن واع بأن الأكثر جدوى هو أن أستبدل «بيت الشعر» أو «الصفحة» بـ «القصيدة». كما أن على المرء، بدلا من البحث عن نظام محكم داخل القصيدة - أن يبحث عن ارتباطات نصية محكمة. إن بيت النسيب، على سبيل المثال، يرتبط فى الغالب مع أبيات من قصائد أخرى، وعلى نحو استبدالى، أكثر مما يرتبط بالأبيات الأخرى فى القصيدة نفسها، وعلى نحو سياقى.

أعتقد أننا يمكن أن نرى مماثلة مفيدة بين القصيدة وأجزائها من ناحية وبين الوجبة ومقاديرها من ناحية أخرى. إن نظام الأجزاء المكونة نظام تقليدى، لكن هناك قدرا كبيرا من الاختيار وإمكان التنوع؛ فقد نجى المحبوبة فى النهاية (حسن الختام) أو فى البداية، بوصفها نوعا من فاع الشهية (النسيب). غير أنه من غير المعتاد تماما، فى ثقافتنا، أن نتناول حلوى قبل اللحم والخضار، أو أن نجد الهجاء متبوعا بشعر الحب فى قصيدة واحدة. وعلى حين نستمتع بالشئ الكامل (القصيدة أو الوجبة)، فمن الممكن بالطبع أن تصدمنا العلاقة المتناغمة بين الأجزاء المتتابعة، جمعها الرائع بين الأذواق والنكهات المتعارضة والمتشابهة. لكن الأكثر حدوثا هو أن ينشغل المرء - على نحو استبدالى - بأطباق متشابهة أو متساوية، لكنها غائبة.. أطباق كان قد استمتع بها مرة، وذلك من خلال

الجمع بين هذين الغرضين فى قصيدة واحدة. إن الشكل المعيارى لقصيدة الهجاء هو القصيدة القصيرة (الإيجرامية)، حتى حين تكون القصيدة طويلة تكون وحيدة الغرض. والحق أنه رغم أننا رأينا ابن الرومى يدافع عن قصيدة «النسيب - مع - الهجاء»، فإن قصيدة الهجاء وحيدة الغرض كانت أكثر اطرادا فى ديوانه هو أيضا.

وإذا ما تم اختيار شكل القصيدة متعددة الأغراض للهجاء، فإن المقدمة الغزلية تكون أحيانا ساخرة، كما فى القصيدة الشهيرة لابن عنين بعنوان «مقراض الأعراض» الموجهة ضد أهل دمشق؛ القصيدة التى عاقبه بسببها صلاح الدين:

- أضالع تنطوى على كرب

ومقلة مسهلة الغرب

- شوقا إلى ساكنى دمشق فلا

عدت رباها مواطر السحب^(١٩)

من المزايع الشائعة أن النقد الأدبى والنظرية الأدبية العربية التقليدية لم تكن ذات جدوى على الدوام، خاصة فيما يتعلق ببنية القصيدة وأجزائها، أو فيما يتصل بتصنيف الأنواع. قد يكون هذا صحيحا، لكن يبدو لى أيضا أن نظريات النوع الحديثة وتاريخ الأنواع، بكل ضجتها المنهجية وتقنياتها النقدية المعقدة، لا ثلاثنا فى الغالب ولا تلائم دارس الأدب العربى الكلاسيكى فيما يتعلق بقضايا التقييم والتصنيف. والسبب، بطبيعة الحال، هو أن هذه النظريات لا تنظر إلى أبعد من صورة الأدب الغربى المعتاد، وهى الصورة التى تتضمن الآداب اليونانية والرومانية الكلاسيكية والأدب الأوروبى والأمريكى الحديث. فلا يزال الثالوث المقدس: ملحمة / شعر غنائى / دراما يلوح بقوة فى معظم نظريات النوع الحديثة، حتى ولو بمهاجمته. إن كل النظريات الغربية تقريبا تسلم بأن القصيدة مسبوكة بطريقة ما، وربما كان معظمها يؤيد

طبيعتها المتعددة الأغراض جاءت نتيجة للتجميع أو التنضيد أو التضمين. إن قصيدة «النسيب - الهجاء» لم تنشأ نتيجة للتجميع أو التنضيد على كل حال، وليس هناك مسألة مزج أو تضمين، باستثناء الجزء الهجائي؛ حيث يتطفل أسلوب الأهجية و أغراضها على بنية القصيدة. أما فيما يتصل بشكل القصيدة الكلية، فأود أن أضيف فصيلة لم يشر إليها فاولر، وهي الإقصاء أو الإبعاد، لأننى أؤكد أن الأغراض الانتقالية فى الأشكال الباكرا استغنى عنها فى القصائد التى ندرسها هنا.

وأعترف فى الوقت نفسه بأن القضايا ليست شديدة الوضوح، فماذا نقول عن تلك القصائد التى هى أساسا قصائد حب، لكنها تحولت إلى الهجاء المقتضب فى نهايتها بنوع من التعقيب؟ انظر مثلا إلى قصيدة بشار المؤلف من اثنين وعشرين بيتا من الغزل فى أم بكر، متبوعة بخمسة أبيات ضد حماد عجرد^(٢٣)، أو قصيدته الأخرى المؤلف من واحد وعشرين بيتا عن سعاد ثم ثلاثة أبيات ضد من يسمى زياد^(٢٤). هل هذه قصائد غير مكتملة؟ ربما، وإذا لم تكن، هل ينبغي أن نفكر فى عملية انكماش ما؟ أم نفكر قبل هذا كله فى عملية تجميع أو تنضيد. وهناك بعد ذلك قصائد مثل غزلية بشار فى محبوبة لا اسم لها، التى تبدأ كما يلي^(٢٥):

١ - يا خليلي أسعدا ملك الحب واعتدى
٢ - أو دعاني أمت به بلغت نفسى المدى
لكننا نرتبك فجأة عند قوله:

٨ - لا تكونا كعجرد لعن الله عجردا
٩ - ابن نهيا كماه بيتنى باسته ندى^(٢٦)

ثم يستأنف الغزل فى البيت رقم ١١ كأن شيئا لم يكن. إنها حالة تضمين فيما يبدو، إن لم تكن حالة توليد. إنه نوع من الهجاء العرضى أو الاستطراد كما يسميه العرب، وهو شائع فى الشعر العربى، خاصة فى

المقارنة. بل إن الأكثر حدوثا من ذلك ألا يتأمل المرء الكل ولا يقارن الأجزاء الحاضرة بالغائبة، إنه فقط يتذوق كل قطعة على نحو عارض. ومن المثير أن نقارن مثل هذه الاستعارات المطبخية أو الخاصة بالتذوق فى الأدب الغربى (حيث جاءت كلمة الهجاء satire من كلمة «الساتورا» اللاتينية أى مسبحة الدراويش*) وحيث يميز شاليجر أربعة أو خمسة أنواع من الإييجراما: «العسل، والمرارة، والملح، والخل، والنتن» نقارن هذه الاستعارات بالاصطلاحات النقدية العربية؛ حيث نجد «للملاحاة» إحياءات مختلفة عن «الملوحة»، إذ إنها أكثر ارتباطا «بالحلاوة» و «العذوبة»، وعلى عكس مثلتها فى الغرب.

ومع التسليم بأن النظرية العربية التقليدية ليس لديها الكثير لتقدمه من خلال تفسير ووصف قصائد «الحلو - والمر» التى ندرسها، يبدو أن الدرامات الحديثة هى الأخرى لن نتقدم بنا خطوة إلى الأمام. إن أفضل كتاب أعرفه عن نظرية النوع هو الكتاب السهل لآلستير فاولر (أنواع الأدب: مقدمة لنظرية الأنواع والصيغ) المطبوع فى عام ١٩٨٢. وفى الفصل المعنون «تحولات النوع»^(٢٧)، وحول العمليات التى قد يتغير بها النوع، يحدد فاولر العمليات التالية: التجميع (على سبيل المثال مسرحية القناع الإليزابيثية التى تجمع بين المسرحية الصامتة، والحفلة التنكرية، والمهرجان، والتسلية) والتنضيد (حين يتم تجميع السونيتات فى حلقة واحدة) والتضمين (مثل وجود عبارة مأثورة فى قصيدة حب، أو وجود خرافة فى حلقة معجزات) والخليط النوعى (على سبيل المثال خلط البطولى بالرعوى)، أما أوضح الأشكال فهو التهجين، كما فى السونيت المكونة من إييجرامات، أو التراجيكميديا.

لن أحاول أن أحدد كيف يمكن للمرء أن يشخص القصيدة الجاهلية على أساس من هذا التصنيف، فنحن لا نعرف حول أصولها ما فيه الكفاية، لكنى نقول إن

* نوع من الطعام قائم على الخلط.

انعدام الثقة في الناس، ومنها إلى الهجاء، إلا أن الانتقال لم تزل مع ذلك فجائية.

١٣ - والظلم من شيم النفوس فإن تجد

ذا عفة، فلعل لا يظلم

١٤ - يحى ابن كيبلغ الطريق^(٢٩) وعرسه

ما بين رجليها الطريق الأعظم

١٥ - أقم المسال^(٣٠) فوق شفر سكية

إن المنى بحلقتيها خضرم^(٣١)

وهلم جرا.. لقد امتدح نقاد كثيرون المقدمة، وأدان آخرون الهجاء («هذا الكلام الذي ينفر عنه كل طبع ويمجه أى سمع» كما يقول الحاتمي^(٣٢)، لكن أحدا لم يعترض على التضاد بين الاثنين. إن الإلحاح على «العفة» في الأبيات ٣، ١٣ يصطدم بعنف مع عدم العفة فيما يأتى بعد ذلك. ومن غير المعتقد ألا يكون المتنبي - الفنان الواعى - قد وضع ذلك موضع التمحيص، متعمدا أن ينتج قصيدة مفككة. والنتيجة شئ مدهش، قطعة صافية مثل التي دافع عنها ابن الرومي في قصيدته البسيطة التي ناقشناها من قبل. ولكن، على الرغم من التغير المفاجئ في النغمة والانتظام، لا يوجد تناقض، إذ نقرأ، في البيت ١٣، أنه لا يوجد أحد ذو عفة، ولا حتى الشاعر نفسه.

إن المرء ليرى مدى الإغراء فى أن يبحث عن الاتساق والسبك فى قصيدة ما، حتى حين يبدو أن الشاعر نفسه يسعى وراء نوع من انعدام السبك. وأعتقد أن الإجراء المضاد، فى أيماننا هذه، وفى النقد الأدبى المدعى للحدائق، هو جزء مما اصططح على تسميته التفكيكية ومن ثم، فإن ما أفعله - ومافعله ابن جنى من قبلى - يمكن تسميته «تهديما»، إذا لم تكن هذه الكلمة قد قيلت فعلا. إنها تبدو لى كلمة ملائمة على أية حال عند تطبيقها على نوع هدام مثل الهجاء.

المدح والفخر، لكن موقعه فى قصيدة الحب عند بشار غير مألوف بالمرّة. وهو، بمعاييرنا نحن، غير ملائم لدرجة تجعلنا نتساءل عما إذا كنا نتحدث فى هذه الحالة عن تضمين يفضى إلى تحول نوعى.

ومن الغريب أن النقاد العرب لم يدرسوا هذه الحالة وأمثالها من التجميع المتنافر للأغراض، بينما أدانوا ما اعتقدوا أنه وصف متنافر فى بيت واحد أو صفحة واحدة. لقد اعترض ناقد غير معروف - نقل ابن سنان الخفاجى كلامه فى القرن الحادى عشر - على بيت هجاء منسوب لابن الرومي:

- من شعرها من فضة ونفرها من ذهب

وذلك على أساس أن وصف المدح لا ينبغى أن يختلط بوصف الهجاء، لأنه بهذا يفترق تماما إلى السخرية^(٢٧). ولكن، على الرغم من عدم وجود نقد صريح لقصيدة «النسيب - الهجاء»، فإن تدهورها بعد القرن التاسع يشير إلى أنها لم تجتذب الشعراء ومحبي الشعر لوقت طويل. لقد كان العصر العباسى الأول - من زمن بشار بن برد وأبى نواس إلى زمن البحتري وابن الرومي - عصر تجارب متعددة فى الأشكال والأساليب والأغراض، فى عمليات مزج وتجميع لم تكن قابلة للنمو دائما، على المدى الطويل. وقد امتدح ابن الرومي أحيانا لأن «الوحدة العضوية» فى قصائده لم تكن مؤلفة قسرا من تجميع الأغراض «المتضاربة»^(٢٨).

إنها شخصية المتنبي الشاهقة بغير شك، المتنبي الذى أكدت أعماله الكاملة أن الظاهرة قد تضاءلت تماما. ولكن حتى المتنبي قدم قصيدة من هذا النوع: القصيدة المشار إليها سابقا، الموجهة ضد ابن كيبلغ، وهى القصيدة الوحيدة التى يجمع فيها المتنبي بين النسيب والهجاء. والحق أنه توجد بين الغرضين انتقال أخلاقية: من الشعيرات الرمادية الغضة إلى تصارييف الزمان، إلى

المواش:

- ١ - قرئت نسخة من هذه المقالة على «المواش شير» في مؤتمر الأدب العربي حول «التنوع واللغة في الأدب العربي»، تل أبيب، أكتوبر ١٩٨٨، وقصد بها نوع من التمجيس لبعض النقاط في كتابي «الردي والقيح: مواقف تجاه شعر الهجاء في الأدب العربي القديم»، لندن ١٩٨٨. وكلمة نوع Genre في عنوان هذه المقالة تستخدم بمعنى عام، وليس معناها أنني أعد «صنيع» النسيب والهجاء أنوارها بالمعنى المحدد للكلمة.
- ٢ - انظر على وجه الخصوص، ستيفان بريل: «الإمبراطورية الإسلامية وشعر المديح العربي في أوائل القرن التاسع»، جريدة الأدب العربي، ٨ (١٩٧٧)، ص ٢٥ - ٣٥، وكتاب التكلف في الشعر العربي: تحليل بنوي لنصوص مختارة، كامبريدج، ١٩٨٩.
- ٣ - هناك مثالان على ذلك:
أ - الحظيفة. ديوانه، نسخة جولدستبر ١٨٩٢، ص ٥٠٣ من قصيدة من ٢٢ بيتاً:

١ - ألا من لقلب عسارم النظرات
يقطع طول الليل بالزفرات
٢ - إذا ما الشها أضر الليل عانقت
كواكبها كالجزع منحدرات
٣ - هنالك لا أعشى مقالة كاشح
إذا نبذ المذاب بالحجرات
٤ - لعمري لقد جريتكم فوجدتكم
قباح الوجوه سيئى المذرات
٥ - لهم نفر مثل السيوس ونسوة
مماجن مثل الأثون التبرات.

ب - حسان بن ثابت. حقق الديوان سيد حنفي حسنين، القاهرة ١٩٧٤، ص ٣١٦:

١ - ما بال عين دموعها تقف
من ذكر خود شئت بها قذف
٢ - نبت بها غربة تؤم بها
أرضاً سوانا وشكل مختلف
٣ - ما كنت أدري يوشك بينهم
حتى رأيت الحداة قد عزفوا
٤ - فسأدرونى والنفس غالبها
ما شقها، والهيموم تعتكف
٥ - دع ذا وعدى القريض فى نفر
مسالمهم غير سبتي شرف
٦ - كنتم عبيدا لنا نخرلكم
منجمناً والعبيد تضطعف

- ٧ - ديوان بشار بن برد، تحقيق محمود طاهر بن عاشور، تونس والجزائر ١٩٧٦، الجزء ٢، ص ١١١، ص ١٥٢.
- ٨ - ديوان أبي نواس، تحقيق ليوالد فاجنر، فيبادن ١٩٧٢، الجزء ٢، ص ١٢.
- ٩ - ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار، القاهرة ١٩٧٥، الجزء ٣، ص ٩، ١٢.
- ١٠ - ابن رشيق، العمدة، القاهرة ١٩٥٥، الجزء ٢/٢، ص ١٥١.
- ١١ - حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء، تونس ١٩٦٦، ص ٣٥١.
- ١٢ - ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة ١٩٥٩، الجزء ٣، ص ٦٦.
- ١٣ - انظر كتابي: «أوسع من البيت: آراء نقاد الأدب العربي القدماء حول سبك القصيدة ووحدتها»، لندن ١٩٨٢.
- ١٤ - ديوان ابن الرومي، الجزء الأول، ص ٣٢٨.
- ١٥ - يستخدم البيت الأخير عبارات قرآنية.
- ١٦ - ديوان المتنبى (بتمليق الواحدى) برلين ١٨٦١، ص ٣٤٠، (بتمليق المكبرى) تحقيق مصطفى السقا، القاهرة ١٩٣٦، الجزء ٤، ص ١٢٢.
- ١٧ - قارن أيضاً مع تعليق ابن جنى البيت الأول كما أورده المكبرى وراجع مثلاً آخر لاتجاه ابن جنى في البحث عن الترابطات بين الأجزاء المختلفة في القصيدة، وراجع «أوسع من البيت»، ص ١٣٥.
- ١٨ - ابن رشيق، العمدة، الجزء الأول، ص ٢٠٦.
- ١٩ - الأصفهاني: الأغاني، تحقيق دار الكتب الجزء ١٢، ص ١٦٦.
- ٢٠ - ديوان المتنبى (الواحدى) ص ٤٣٩، والمكبرى ج ٣، ص ٣٥٠.
- ٢١ - على ابن خلف: مواد البيان، تحقيق فؤاد سيزكين، فرانكفورت ١٩٨٦، ص ٨٥ (في الجزء الخاص بضرورة التمهيد أو المقدمة في كتابة الرسائل والخطب، إلخ).
- ٢٢ - باتوت: معجم الأدباء، طبعة القاهرة ١٩٣٦، الجزء ٢١، ص ٨٦.
- ٢٣ - ربنه وملك وأوسن واربن: نظرية الأدب ١٩٦٣، ص ٢٤٥.
- ٢٤ - تيرى إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، أكسفورد ١٩٨٣، ص ٨١.

- ٢٢ - ألاستير فالور: أنواع الأدب: مقدمة في نظرية الأنواع والصيغ، أكسفورد ١٩٨٢، ص ١٧٠ - ١٩٠.
- ٢٣ - ديوان بشار، الجزء ٢، ص ١٠٧ - ١١١.
- ٢٤ - نفسه، الجزء الأول ٢٦٨ - ٢٧١.
- ٢٥ - نفسه، الجزء الثاني ١٥١ - ١٥٣.
- ٢٦ - أو ربما هينري بولست ندي.
- ٢٧ - ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق على فودة، القاهرة ١٩٣٢، ص ١٥٥، والبيت غير موجود في ديوان ابن الرومي.
- ٢٨ - راجع على سبيل المثال هـ. أ.ر. جب «الأدب العربي: مقدمة» أكسفورد ١٩٦٣، ص ٨٥ وراجع إيليا حاوي فن الهجوم عند العرب، بيروت ١٩٧٠، ص ٥٨٣.
- ٢٩ - حينما فر المتنبي شمالاً إلى أنطاكية قبض عليه ابن كيلنغ، وكان يأمل أن يكتب الشاعر فيه قصيدة مدح. راجع الديوان (شرح المكبري) الجزء ٤، ص ١٢١.
- ٣٠ - نقول التعليقات إن معنى المسالغ (الأماكن التي تعلق فيها الأسلحة) وحول معنى «مسالغ» المقصودة هنا يوضح راجع المعاجم.
- ٣١ - ديوان المتنبي (الواحدى) ٣٤٢، (المكبري) ج ٤، ص ١٢٥. وفي الطبعة الأخيرة جاء في البيت ١٣ كلمة «نسيم» مكان «خلق».
- ٣٢ - راجع المفاخرة بين المتنبي وأبي على الحائسي، التي حققها الممبدي في الإبانة عن سرقات المتنبي تحقيق إبراهيم الدسوقي، القاهرة ١٩٦٩، ص ٢٧٦ وفي ياقوت: معجم الأدياء، الجزء ١٧، ص ١٦٤ و البديع الصبح المتنبي عن حشيات المتنبي تحقيق مصطفى السقا، القاهرة ١٩٦٣، ص ١٣١.

كتابخانه و مرکز اطلاع و رسانی
بنیاد و ایرة الفنون اسلامی



وظيفة البلاغة

فى الشعر العربى الوسيط

قصيدة أبى تمام عن عمروية*

محمد مصطفى بدوى

فى المقابل ذاع التشبيه الإليزابيثى المفرق (مما نجده مثلاً فى قصيدة كامبيون التى تبدأ بالبيت القائل «بوجهها حديقة») بوصف هذا التشبيه سمة مميزة للشعر الإنجليزى، كما راج الشعر «المتافيزيقى» وامتد به الأجل. ذلك أن التألق الأسلوبى من الظواهر المألوفة فى تاريخ الفن الغربى. ومع ذلك، فبينما كان «التألق» فى أوروبا مجرد مرحلة واحدة من مراحل التطور الفنى أعقبته مراحل تتسم بأساليب مختلفة، حافظ البديع على جاذبيته، ذات النتائج السيئة فى بعض الأحيان، طوال ما يقارب الألف عام.

وقد ينجلي اللغز قليلاً، وإن لم يحل، إذا ما انتبهنا إلى طبيعة الشعر العربى الإسلامى التى تحكمها تقاليد صارمة، وإلى ضيق النطاق الذى تستطيع الموهبة الفردية أن تتحرك فيه لتبدى قدرتها الخلاقة داخل أسوار التراث شديدة الضيق، التى فرضت على الشعراء التركيز على ملامح أسلوبية دقيقة كالآدوات البلاغية. ولم يمض وقت طويل حتى درس النقاد الأدبيون والبلاغيون والنحويون العرب فى العصر الوسيط البلاغة وحلّلوا أركانها، وقتنوا قواعدها، وتشعبت هذه الدراسة

من الظواهر الأدبية المشيرة للتأمل، بروز أسلوب فائق البلاغة والزخرفة فى الشعر (والأدب العربى عامة) فى القرن التاسع ثم انتشاره بسرعة فى أعقاب ذلك. وعرف هذا الأسلوب بالبديع (أى «الجديد»). وليس الأسلوب المزخرف خاصية يتفرد بها الشعر العربى، وإن شاع رأى مسبق يقول بأن العربية تنطوى على نزعة للتجمل والإطناب؛ إذ يمكن بسهولة أن نجد أمثلة مشابهة فى آداب وفنون أخرى. ولا نعثر على هذه النماذج، فحسب، فى ثقافات مجاورة وثيقة الصلة بالعربية، كالفارسية التى يرى بعض الباحثين أن البديع يرجع بأصوله إليها. ففى أوروبا فى القرن الخامس عشر، جاوزت نزعة «الأسلوب الذهبى» الشعراء الأسكتلنديين المتأثرين بشوسر، ووصلت إلى معاصريهم الفرنسيين ممن اشتهروا بلقب «أساطين البلاغة». وقد يكون أسلوب التلطف فى النشر الإنجليزى قد انحصر فى أعمال ذات مسحة خاصة مثل (يوفوس) لجون ليلى، أو (أركاديا) لفيليب سيدنى، ولكن

* عن Journal of Arabic Literature (المعدّد التاسع، ١٩٧٨).
ترجمة محمد يحيى، قسم اللغة الإنجليزىة بأداب القاهرة.

ومن المعروف أن البديع لم يفرض نفسه في العهد العباسي دون مقاومة. فقد عبر الكثيرون من النقاد والدارسين عن معارضتهم الشديدة لأسلوب الكتابة المتكلف. ودارت معركة القدماء والمحدثين من نواح عدة حول استخدام البديع. كما أصبح البديع محور الخلاف حول مزاي شعر أبي تمام والبحترى، كما كان يكمن وراء الكثير من الجدل الذي دار بعد ذلك حول شعر الأول، ولكن ما إن انتصر البديع حتى فرض سطوته على الشعر العربي لقرون عدة، وإن كنا نسمع في عهد متأخر، كزمن ابن خلدون، أن أحد أساتذته كان يريد أن تعاقب الدولة أولئك الذين يفرقون في استخدام البديع^(٣).

وكما كانت الحال في أوروبا، فإن رد الفعل ضد التراث البلاغي لم يحدث في العالم العربي إلا بعد مضي وقت طويل من بدء نهضته الحديثة، والذبول التدريجي للمفهوم الوسيط الذي كان يرى في الأدب نشاطاً اجتماعياً عاماً^(٤). لكن النهضة العربية لم تحدث إلا في القرن التاسع عشر، متأخرة أربعة قرون عن نظيرتها في أوروبا. وربما بسبب هذا التأخر كان رد فعل الكتاب العرب المحدثين عنيفاً. فقد اشعزوا من الألعاب البهلوانية اللفظية التي كانت تمارس في الشعر والنثر على السواء، ومن الاهتمام المغالي فيه بالشكل على حساب المضمون. والبديع يتعرض الآن للرفض، جملة وتفصيلاً. ونجد الدارسين الغربيين الذين لا يكتفون بمجرد تسجيل الصور البلاغية العربية، وتتبع نشأتها بأسلوب موضوعي بارد، يعربون عن امتعاض ورفض سريع مشابهي؛ إذ قال أحد هؤلاء الدارسين مؤخراً إنه، على العكس من المؤثرات الصوتية التي تشد المشاعر والحواس، تخاطب الأساليب البلاغية العقل بالأساس^(٥). وهذه ملاحظة غريبة ومضللة؛ لأنها تشير من بين أشياء أخرى إلى أن هناك تناقضاً بين الأساليب البلاغية والمؤثرات الصوتية.

ومع ذلك، فقد ظهرت مؤخراً دلائل على حركة أخذت تنشأ بين بعض الدارسين الذين تأثروا بالتطورات الحديثة في الأسلوبية نحو رد الاعتبار إلى البديع، بإثبات أنه لا يخلو دائماً من أداء وظيفية. ففي كتاب «الشعر العربي: مقال في سبيل الخلق الفني» عام ١٩٧٥، يناقش جمال

وزادت دقة، بل أصبحت رتيبة الطابع مع مرور الوقت. ذلك أن عناصر البديع الخمسة التي حددها ابن المعتز في أول رسالة تتناول هذا الموضوع، وهي (كتاب البديع) حوالي ٢٧٤هـ - ٨٨٦م^(١)، تحولت إلى ما لا يقل عن خمسة وثلاثين محسناً بديعياً عندما كتب أبو هلال العسكري (كتاب الصنائع) حوالي ٣٩٤هـ - ١٠٠٣م. وقد تضاعف هذا العدد مرات كثيرة في العمل الذي قدر له أن يصبح أكثر كتب البلاغة ذيوياً، وهو كتاب (مفتاح العلوم) للسكاكي المتوفى حوالي ٢٢٦هـ - ١٢٢٨م. وفي القرن السادس عشر، يذكر جلال الدين السيوطي - المتوفى حوالي ٩١١هـ - ١٥٠٥م - أن هناك ما يزيد عن المائتين من المحسنات البديعية^(٢).

وفي بعض الأحيان، وكما يتضح حتى من القائمة الموجزة التي أوردها أ. ج. أرييري في كتابه (الشعر العربي: مدخل للطلاب) عام ١٩٦٥، فإن الفوارق كانت متعددة بين هذه التقسيمات. وربما جاز للمرء أن يشير إلى شكوى كونيكيان المشهورة عن ميل اليونانيين إلى تسمية «الصور البلاغية» في الفترة التي أعقبت أرسطو، وذلك لوصف ما شاع في الكتابات النقدية العربية من مصطلحات فنية تحدد الظلال الدقيقة، بل بالغة الدقة، لشتى الأساليب اللغوية. وقد يكون النظر الحقيقي لهيمنة هذا النمط من التفكير البلاغي في النظرية النقدية العربية قائماً، ليس في فترة ما بعد عصر النهضة في أوروبا، بقدر ما هو في التاريخ المبكر للنقد الأدبي الأوروبي، خلال الحقبة الطويلة الممتدة من أواخر العصر الكلاسيكي، حتى نهاية العصور الوسطى وما صاحبها من انهيار مفهوم «ثلاثية العلوم» التي كان للبلاغة فيها أهمية توازي أهمية المنطق والنحو، وترتبط بهما ارتباطاً لا انفصام له. لقد كان التراث البلاغي قوياً إلى حد أن عدداً لا بأس به من كتب النقد في عصر النهضة خصصت مساحة كبيرة لتناول الأدوات البلاغية. ففي الجزء الثالث مثلاً من كتاب بوتنهام (فن الشعر الإنجليزي) عام ١٥٨٩، والمعنون «عن الزينة» في إشارة ذات مغزى، نجد إحصاء لما يزيد على المائة صورة بلاغية يقسمها الكتاب إلى ثلاثة أقسام سماها بأسماء قديمة مثل «السمعية» و«المحسوسة» و«اللفظية».

إن بناء هذه القصيدة واضح، فهي تنقسم إلى سبعة أجزاء متساوية تقريباً تتبعها خاتمة:

١ - الأبيات من (١) إلى (١٠): الهجوم على المنجمين الذين تنبأوا زيفاً بأن المدينة لن تفتح للمسلمين في ذلك الوقت من العام.

٢ - الأبيات من (١١) إلى (٢٢): وصف للنصر يشمل وصفاً للمدينة المفتوحة.

٣ - الأبيات من (٢٣) إلى (٣٦): وصف القتال ووصف المدينة.

٤ - الأبيات من (٣٧) إلى (٤٩): مدح الخليفة وهو البطل الفائح.

٥ - الأبيات من (٥٠) إلى (٥٨): الهجوم على الحاكم البيزنطي ناوفيلس.

٦ - الأبيات من (٥٩) إلى (٦٦): مزيد من الوصف للقتال وسى نساء العدو.

٧ - الأبيات من (٦٧) إلى (٧١): خاتمة توضح المغزى الديني للنصر.

وإذا كان هجوم الشاعر على المنجمين ونبوءاتهم الزائفة الذي تفتتح به القصيدة عنيفاً، فإن تركيزه في الخاتمة على الطابع الديني لانتصار خليفة الله والشبه الذي يتبينه الشاعر بين هذا الانتصار وانتصار النبي، يوازن النغمة؛ لذا يتباين القسم الأول بوضوح مع الخاتمة.

أما القسم الرابع، وهو المديح المكال للخليفة، فإنه يتباين مع القسم الخامس الذي يسخر فيه الشاعر من ناوفيلس. ويقدم القسم الثاني صورة أضفى عليها الطابع المثالي للمدينة التي تشبه بامرأة، بينما يقدم القسم الثالث تدمير (أو اغتصاب) المدينة. ويتبقى القسم السادس الذي يجتمع فيه موضوعا القسمين الثاني والثالث ويعرضان ثانية. فبجانب وصف القتال، يصف هذا القسم أسر النساء.

وهكذا يعاد التركيز على العنصر النسائي المذكور في التشبيه في القسم السابق، ويظهر هنا في شكل «النساء

الدين بن شيخ دور التجنيس في «تنظيم الشعر» (ص ١٨٧ وما يتبعها). إلا أن مناقشته هذه، رغم إطارها النظري المفصل، تنصب فقط على الجوانب السطحية من الشعر. ومما يزيد الأمر سوءاً أنه ملتزم بشكل لا هوادة فيه بالمنظور التاريخي النسبي، مما يحول بينه وبين الإدلاء بأحكام جمالية. وفي هذا الصدد، نشير إلى دراسة أكثر عمقاً وفائدة هي ما قام به أندراش حاموري في كتابه (فن الأدب العربي في العصر الوسيط) [برنستون، ١٩٧٤]. ويسترشد حاموري بملاحظة أبدعها الناقد العربي الكبير عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة)، ومفادها أن نماذج التجنيس الوحيدة التي تبعت على السرور هي ما تستدعيه فكرة النص وتتطلبه وتؤدي إليه. ويتساءل حاموري عما إذا «كنا نستطيع إقامة رابطة مباشرة من نوع ما بين الفكرة والصورة البلاغية» (ص ١٣٠). وإذا كانت الشكوك تحيط بداهة بإمكان وجود مثل هذه الرابطة المباشرة، وذلك على الأقل في القصائد ذات الميزة الجمالية، فإن حاموري يقدم لنا في سياق مناقشاته ملاحظات عدة وإشارات قيمة. ويتخذ حاموري، مثلاً، قصيدة أبي تمام المشهورة في مدح الخليفة المعتصم بمناسبة فتح عمورية عام ٨٣٨م. ويسعى في ذلك إلى إثبات أن أبا تمام كان متمكناً من فن البلاغة. غير أن ما يطرحه حاموري لا يبدو لي كافياً.

وسوف أسعى، فيما يلي، إلى بيان أن فن البديع يمكن أن يكون المفتاح لفهم المعنى الكلي للقصيدة، فضلاً عن كونه عنصراً أساسياً في بنائها. ولا أهداف من ذلك إلى الدفاع عن البديع في حد ذاته، كما لا يعني كلامي أن البديع يتحول إلى أكثر من مجرد حلية أو أسلوب آلي عديم القيمة إذا فشل الشاعر في أن يعيد صياغته من خلال العمل الإبداعي. وسوف أقصر على بحث قصيدة أبي تمام ذاتها، ليس فقط لأنها قصيدة ممتازة في بابها، وإنما أيضاً لأن اكتشاف قيمة البديع فيها سيكون إضافة مهمة؛ حيث إنها قصيدة مشهورة. وسوف أقصر ملاحظاتي على بعض أجزاء القصيدة لضيق المساحة الذي يحول دون الدخول في تحليل مفصل لها كلها.

(٢٤) أعداءه. والسيف جاد لأنه يرمز للحقيقة، على العكس من كتب النجمين التي توصف بالخفة.

وينتقل النمط نفسه من الطباق واللعب على معاني الكلمات إلى البيت التالي؛ فالسيوف البيضاء (أى اللامعة) تتناقض وصفحات النجمين السوداء، ولنا حاجة إلى أن نوضح أن البياض فى العربية - كما فى معظم اللغات - يشير إلى الفضيلة والشرف والمروءة، بينما يرمز السواد إلى نقيضا. وقد استخدم الخليفة السيف للدفاع عن الدين. وينتقل هذا التناقض بين البياض وغير البياض إلى البيت الأخير (البيت (٧١))؛ حيث يوصف النصر بأنه قد «بيض وجوه العرب» أى جلب لهم الشرف والعزة. كذلك، تستخدم كلمة «بيض» بمعنى تركيدى فى البيت (٦٦) لتعنى السيوف والنساء ذوات البشرة البيضاء، مما يؤكد الإنجاز الذى أحرزه السيف. وبالإضافة إلى ذلك، يتوازى التناقض هنا بين البياض والسواد مع تبين لافت للنظر بين النور والظلمة فى القسم الذى يصف مدينة عمورية وهى تخرق (الآيات ٢٥ إلى ٢٩).

وفى البيت الثالث نجد المقارنة بين الحرب والتنجيم ذماً فى الأخير، ونجد ذلك مصحوباً بجناس آخر. وبخيرنا هذا البيت بأن المعرفة لا تطلب فى النجوم بل فى الرماح، وليس فى الكواكب السبعة بل فى نيران الرماح التى تلتصع بين جيشين (خميسين). والجناس فى جذرى الكلمتين «علم» و«لمع» يوازى الجناس الوارد فى البيت السابق بين الصفائح والصفائح، وهو ما يسميه التبريزى بجناس القلب^(٦).

ومن نافلة القول الإشارة إلى أن أبا تمام لا يعتبر السيف أفضل من أى كتاب، فهذا ضرب من العبث بالنظر إلى الإيحاءات الإسلامية الإيجابية التى ترتبط بكلمة الكتاب، كما نجد مثلاً فى تعبيرات مثل «أهل الكتاب» و«كتاب الله»، لذا، نجد ترجمة أربيرى للآيات الأولى غير مقبولة؛ حيث يقول إن «السيف أصدق إنشاء من (أى) الكتابات»^(٧). وبالإضافة إلى ذلك، فقد كان أبو تمام شاعراً كتبياً أى قارئاً، كما تدل على ذلك صوره الشعرية بكل جلاء، ويبدو أن ما يقوله هنا أكثر مما يعنيه التعبير الإنجليزى

الحقيقيات». ويتضح من هذا العرض الموجز أن بناء القصيدة يقوم على محض التباين والتوازن. وصحيح أن هذه الأقسام ليست محدودة إلى الدرجة القصوى؛ إذ تتداخل وتندمج الموضوعات التى تتناولها، لكن، مع ذلك، فالقصيدة يمكن على وجه العموم أن تنقسم إلى ما فصلناه فيما سبق.

وتتحول من البناء العام إلى تفاصيل الصور البلاغية. ولنأخذ الآيات الثلاثة الأولى كمثال:

السيف أصدق إنشاء من الكتب
فى حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصفائح فى
منونهن جلاء الشك والريب
والعلم فى شهب الأرماع لامعة
بين الخميسين لا فى السبعة الشهب

وتبرز فى هذه الآيات صورتان: الطباق والجناس، أولاهما نجد فى أزواج الكلمات التالية: الجد واللعب، بيض وسود، خميس وسبعة. أما الثانى، فنجد فى «حد» (الحافة/الحدود) و«جد» «صفائح» (السيوف) و«صفائح» (صفحات)، «متون» (نصوص/جانب السيف العريض) و«شهب» (الكواكب/النيران)، و«علم» (معرفة) و«لامع». وليس الأمر هنا محض ما وصفه الشاعر كيتس ذات مرة «بتجميل العروق بالذهب»، وإن كان كذلك أيضاً. فمثلاً، نجد الجناس الناقص فى البيت الأول الذى يضع السيف فى مواجهة الكتاب من خلال «حد» و«جد»، ويزيد بالتالى من ارتباط هاتين الكلمتين معاً، بينما تتكفل القافية بربط «كتب» مع «لعب»، مما يكمل التطابق بين السيف والجد من ناحية وبين الكتب واللعب من الناحية الأخرى. فإذا كانت الكتب ترمز إلى النبوءات الزائفة (فهى كتب النجمين)، فإن السيف يرمز للحقيقة «الصدق» من ناحيتين. أولاهما أن ما يقوم به السيف حقيقة يختلف عن مجرد النبوءة (التي ستكذبها الوقائع على أى حال)، وثانيتهما أن السيف يدافع عن العقيدة وعن الإسلام الذى ينتصر به. لذا، نجد الشاعر فى البيت (٧٠) يعقد أوثق الروابط بين يوم الخليفة الذى توج بالنصر و يوم بدر عندما هزم النبى محمد

القاتل بأن الأفعال تحدث بصوت أعلى من الكلمات، فخياله يرى السيوف والرماح والحرب في إطار من الكتب والعلم. إن السيوف أصدق من الكتب، والنصوص لها نصوص (متون)، والرماح عندها علم. وهنا نجد عكس ما قد يتبادر إلى الذهن: فعلى سبيل المثال لا توجد الحقيقة والمعرفة في الكتب وإنما في السيوف. وكما هي الحال بالنسبة إلى الكلمات في الجنس، فإن الأصوات كذلك تكون واحدة أما المعنى فمختلف. ويتضمن الجنس تبايناً بين الظاهر والحقيقة والصوت والمعنى. لذا فمما لا يدهش أننا غالباً ما نجد أسلوبى الطبايق والجناس مجتمعين.

وتحتوى هذه القصيدة على عدد كبير من نماذج الطبايق الرائعة - وهو ما لاحظته النقاد في أغلب الأحوال، أما ما لم يحظ بالإدراك الكافي؛ فهو ضخامة هذا العدد. ففي قصيدة بها واحد وسبعين بيتاً نجد أن لا أقل من اثنين وخمسين منها تقوم على التناقض أو تحوى أفكاراً متضادة. وقد لاحظنا، فيما سبق، الأمثلة المتضمنة في الأبيات الثلاثة الأولى. وفيما يلي قائمة بالطبايق (درجات التباين المختلفة) في القصيدة. فى البيت (٥) «نبح» و«غرب» (القوة/الضعف)، فى البيت (٧) «مظلمة» و«كوكب»، فى البيت (٨) «منقلب» و«غير منقلب» (متحرك/ ثابت)، فى البيت (٩) «فلك» و«قطب»، فى البيت (١٠) «بينت» و«تخفى»، فى البيت (١١) «نظم» و«نثر»، فى البيت (١٢) «سما» و«أرض»، فى البيت (١٤) «بنى الإسلام فى صعود» و«المشركين فى خيب»، فى البيت (١٥) «أم» و«أب»، فى البيت (١٧) «شابت» و«لم تشب»، فى البيت (١٨) «بكرو» و«افترشا» (عذراء/ ثيب)، فى البيت (٢٠) «كرية» و«فرجت الكرب»، فى البيت (٢٤) «سنة السيف» و«سنة الدين»، فى البيت (٢٦) «ليل» و«صبح»، فى البيت (٢٧) «دجى» و«شمس»، فى البيت (٢٨) «ضوء» و«ظلمة» فى البيت (٢٩) «الشمس طالعة» و«وجب»، فى البيت (٣٠) «طاهر» و«جنب»، فى البيت (٣١) «لم تطلع الشمس» و«لم تغرب» و«بان بأهل» و«عزب»، فى البيت (٣٢) «ربع مائة معمورة» و«ربعها الخرب»، فى البيت (٣٣) «الخدود أدميت من الخجل» و«خذها الترب»، فى

البيت (٣٤) «سماجة» و«حسن»، فى البيت (٣٥) «حسن منقلب» و«سوء منقلب»، فى البيت (٣٨) «لاحبت» و«تحتجب»، فى البيت (٤٠) «نفسه وحدها» و«جحفل»، فى البيت (٤١) «الله» و«غير الله» و«هدمها» و«لم تصب»، فى البيت (٤٢) «مفتاح» و«باب المعقل»، فى البيت (٤٣) «سارحين» و«ورد»، فى البيت (٤٥) «الحمالين» و«الحياتين» و«بيض» و«سمر»، فى البيت (٤٧) «حر الشغور» و«برد الشغور»، فى البيت (٤٨) «أجبت» و«لم تجب» و«السيف» و«غير السيف»، فى البيت (٤٩) «عمود» و«أوتاده»، فى البيت (٥١) «جريتها» و«البحر ذو التيار»، فى البيت (٥٢) «محتسب» و«مكتسب»، فى البيت (٥٣) «كثرة» و«فقر»، فى البيت (٥٤) «المسلوب» و«السلب»، فى البيت (٥٥) «منطق» و«صخب» و«سكت»، فى البيت (٥٧) «خفة الخوف» و«خفة الطرب»، فى البيت (٥٩) «نضجت جلودهم» و«قبل نضج التين»، فى البيت (٦٠) «طابت» و«لم تطب»، فى البيت (٦١) «حى الرضى» و«ميت الغضب»، فى البيت (٦٣) «سناها» و«عريضها»، فى البيت (٦٤) «قطع الأسباب» و«كم كان من سبب»، فى البيت (٦٥) «قضب الهندى مسلطة» و«قضب تهتز»، فى البيت (٦٦) «بيض إذا انتدبت من حجبها» و«أحق بالبيض من الحجب»، فى البيت (٦٨) «الراحة الكبرى» و«التعب»، فى البيت (٦٩) «موصولة» و«منقضب»، فى البيت (٧١) «صفر الوجه» و«جللت أوجه».

وماذا عن الأبيات التسعة عشر الأخرى من القصيدة؟ إن أربعة عشر منها تقوم على التوازى والتوازن. البيت (٤) «زخرف» و«كذب»، البيت (٦) «صفر أو رجب»، البيت (١٣) «حفلًا معسولة الحلب»، والبيت (١٦) «بأسره أتعبت خسرو وردت أبو كرب»، والبيت (٢٢) «بأسره؛ حيث يقول الشاعر إن الدمار الذى حاق بأختها يسرى كالعدوى، البيت (٢٥) «ذليل الصخر والخشب»، البيت (٣٦) «السمر والقضب»، والبيت (٣٧) «بأسره، البيت (٣٩) «لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد»، البيت (٤٤) «ذبا السيوف وأطراف القنا»، البيت (٤٦) «كأس الكرى ورضب الخرد»، البيت (٦٧) «جروثة الدين والإسلام والحسب»، البيت (٧٠) «بين أيامك وأيام بدر».

مدينة بابل بامرأة تجلس فوق حيوان قرمزي اللون؛ ترتدى الملابس ذات الألوان الأرجوانية والقرمزية وتزين بالذهب والأحجار الكريمة واللآلئ وتمسك بكأس ذهبي في يدها. هذه المرأة التي تراها هي تلك المدينة العظيمة. وبجانب ذلك، فإن العنصر الشهواني الموجود في بعض الصور يرجع إلى حقيقة أن النصر في الحرب في تلك الفترة كان يعنى بالفعل أسر نساء العدو والاستمتاع بهن. لذا، لا أفهم هاموري عندما يقول إنه «على الرغم من أن الارتباط صحيح من الناحية التاريخية، فإن الأشياء المرتبطة ببعضها - العنف والشهوة - لا تتألف معاً»^(٩). فسواء تحدثنا عن الجنس والعنف بلغة الصحفيين، أو اخترنا الحديث عنهما بمصطلحات فرويد الرصينة، فإن هذا الارتباط مألوف بما يكفي. إن ما يقابلنا عند أبي تمام هنا تنوع على مقولة «رايدن»: «لا يفوز بالجماليات إلا الشجعان».

وتسرى الصور الشهوانية في أرجاء القصيدة وتربط بين أجزائها كما يفعل الطباقي. وهناك صورة متكررة أخرى لاحظها هاموري^(١٠) تتعلق بفكرة الكشف والتجلي، وهي ذات صلة بموضوعنا، ولا سيما كشف حجاب النساء.

وقد نتساءل الآن عن مغزى هذه الأساليب البلاغية. نعرف أن أبا تمام كان فناناً على درجة عالية من الوعي؛ وكان يتقن كلماته بعناية فائقة. ونقول نادرة أوردها المرزباني في (كتاب الموشح) أن أبا تمام كان يحذب على كلماته كما يحذب الرجل على أولاده^(١١)، كما أظهر كلاين - فرانك في دراسته الأخيرة عن (الحماسة) أن أبا تمام في سعيه إلى كسب المشروعية لأسلوبه الشعري قد «حاول بإيراد الأمثلة المأخوذة من سبقه من الشعراء أن يثبت أنه حتى الشعراء الأقدمين قد استعملوا أسلوباً مفعماً بالبلاغة كما استخدموا اللغة نفسها، كما وجدنا عنده»^(١٢).

وتبدو سلسلة الطباقات التي لاحظناها عبر القصيدة، كأنها تتجمع لتصب في فكرة خاتمة يسبقها خطاب موجه إلى الخليفة (البيت ٦٧). ويأتي هذا النداء مباشرة بعد البيتين اللذين ناقشنا مضمونهما الشهواني فيما سبق، لكي يكون خاتمة الوصف وبداية الخاتمة:

ومن هنا نرى أن البناء العام للقصيدة الذي يقوم على التباين والتوازن البسيطين يتعكس بوضوح في الأساليب البلاغية التي يستخدمها الشاعر. وبجانب الطباقي، نجد أن إحدى السمات الأسلوبية البارزة تتمثل في الصور المأخوذة من عالم النساء الأنثوي، لا سيما الصور الشهوانية التي تسرى كنغم رئيسي في القصيدة. إذ نجد هنا فيما لا يقل عن ثمانية عشر بيتاً: ١٢ - ١٣، ١٥ - ١٩، ٢٢، ٣٠ - ٣٣، ٤٦ - ٤٧، ٦٣ - ٦٦. وتتراوح هذه الصور بين التقليدية في البيت (١٢)، حيث تبرز الأرض في حلة جديدة لتحفل بالنصر إلى الصور المغربة. وتوصف مدينة عمورية أولاً على أنها أم هي أعز من أي أم أو أب (البيت ١٥)، ثم توصف كامرأة جميلة ذات شباب خالد وشرف يقاوم كل حيل الخطاب (١٦ - ١٧) وهي عذراء لم يستطع القدر أن يطمسها (١٨). ويصور الله على أنه حشد السنين لها كما تفعل المرأة البخيلة (١٩)، وحتى في حالة الدمار يجد الشاعر عمورية أجمل مما وجد شاعر الحب غيلان حي محبوبته مائة الجميل. كذلك تبدو للنظر حدود المدينة وقد علاها التراب أنهى من خدود العذارى وقد دميت من الخجل (٣٣) وهي استعارة تبرز فيها (المحطمة والمختصة) بالمرأة امتزاجاً كاملاً. وفي البيت (٦٤) يؤدي الاتحاد بين الاثنين إلى غموض مثير للانتباه. وقد ترجمه أرييري كما يلي: «كم كانت من سبيل للوصول إلى المخدرات العذاري بقطع أسباب الرقاب». ويمكن - كما لاحظ التبريزي نفسه^(٨) - أن تشير كلمتا «المخدرات العذاري» إلى المدينة نفسها (أي عمورية) وأيضاً إلى عذاري حقيقيات أي إلى السبايا. ويتحدث البيتان التاليان (٦٥ - ٦٦) عن موضوع النساء الأسيرات؛ حيث تستحوذ السيوف المشهورة على النساء ذوات القدود الرشيقة والأرداف الممتلئة والبشرة البيضاء، ونلمح في هذه الأبيات مضامين جنسية لافتة للنظر حقاً، لا سيما في «السيوف المسلطة» و«المشهورة» («انتديت») وفي كلمة «قضب» (إذ لا تعنى هذه الكلمة السيف فقط وإنما أيضاً عضو الذكورة).

وتشبيه المرأة ليس من ابتداع أبي تمام ولا حتى اللغة العربية؛ إذ يمكن الإشارة إلى أمثلة مشابهة لا حصر لها في لغات أخرى ربما كان أشهرها ما ورد في الإصحاح السابع عشر من كتاب (الوحي) في العهد القديم؛ حيث تشبه

البيتين ٣٨-٤٠ حيث يستعمل أسلوب المبالغة البلاغي، فإن الشاعر ينسب كل انتصار الخليفة إلى الله في روح من التقوى:

رمى بك الله برجيهما فهدهما

ولو رمى بك غير الله لم نصب

ولا شك أن نماذج التوازي والتشابه التي عرضنا لها فيما سبق تسهم في تخفيف أثر التوتر الناجم عن استعمال الطباق. والنتيجة هي أن خاتمة القصيدة تفك التوتر وتعيد الانسجام، شأنها في ذلك شأن الحركة الختامية في السيمفونية الموسيقية الجيدة.

ولكن ماذا عن تشبيه المرأة الغالب والصور الشهوانية المتكررة؟ ينبغي أن نربط هذا بظروف الحرب وهجوم البيزنطيين على زباطرة واختيار الخليفة مدنية عمورية لتكون محل انتقامه. ويصف المؤرخون الأوائل، كالتطريسي وابن الأثير، كيف استثيرت مشاعر المسلمين، وكيف غضب الخليفة خصوصاً من الفظائع التي ارتكبها تافيلس عندما اقتحم زباطرة يقتل رجالها ويسمل عيونهم ويأسر نساء المسلمين^(١٤). ويقال إن المعتصم نفسه ولد في زباطرة، وإن كانت رواية أخرى تقول إنها كانت مسقط رأس والدته. كذلك يقال إن اختيار الخليفة عمورية يعود إلى أنها البلدة التي نشأت فيها أسرة تافيلس^(١٥). ومن المؤكد أنه عندما استولى جنود البيزنطيين على زباطرة صرخت امرأة فيها تستغيث بالخليفة، ويشير الشاعر إلى هذه الواقعة في البيت (٤٦)^(١٦). ومن المفيد هنا إيراد تعليق أرييري على البيت وقد أخذه عن التبريزي:

«عندما استولى البيزنطيون على زباطرة صرحت امرأة مسلمة كان النصارى قد أمسكوا بها لسببها قائلة: «وامعتصماه». ووصل الخبر إلى الخليفة وهو ممسك بكأس نبيذ فتحاه جانباً وأمر بالحشد والهجوم على عمورية. وامتنع الخليفة عن شهوة الفراش وعن النوم كي يلي نداء المرأة من زباطرة»^(١٧).

خليفة الله جازى الله سعيك عن
جرثومة الدين والإسلام والحسب

ويلي هذا البيت التفسير في النغمة الذي ينتج جزئياً عن استعمال ضمير المخاطب بعد ثمانية أبيات (٥٨ - ٦٦) لم يستخدم فيها سوى ضمير الغائب. ويسمى هذا الأسلوب البلاغي بالالتفات، وهو يبرز الفكرة التالية ويؤكددها في الأذهان:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها

ننال إلا على جسر من الثعب

وهذه الراحة الكبرى (وفي بعض النسخ «الغلاء»^(١٣)) هي بكل وضوح الانسجام الداخلي الناجم عن الجهاد في سبيل الله. ويمر الطريق إليها عبر الكدح بما فيه السيطرة على النفس والتقشف والحرمان (الذي تقول لنا المصادر عنه في هذه الحالة إنه يعنى مفارقة شهوة النساء)، ويعبر الشاعر عن رؤية روحية أخلاقية تدور حول تضاد جسدته القصيدة في سلسلة من الأفكار الطباقية، كالقول بأن الطريق إلى الراحة يمر عبر الثعب، أو أن طريق الحياة يمر عبر الموت (البيت ٤٥)، أو أن النصر في الحرب (الذي يعنى الخراب) يجعل الأرض تزهو (البيت ١٢)، وهكذا، نرى أن التوتر الذي يوجدده أسلوب الطباق البلاغي يعكس التوتر الناجم عن هذا التضاد الأخلاقي والروحاني.

غير أن هذا التضاد أو المفارقة لا يبقى حتى النهاية دون حل. وعلى الرغم من غلبة أسلوب الطباق بشكل طاع، فإن الأثر النهائي الذي تتركه القصيدة هو البهجة والسيطرة الكاملة على النفس؛ ذلك لأن يد الله تكمن خلف كل هذه المفارقات. وبرد اسم الله ثلاث مرات في بيت واحد (البيت ٣٧) يبرز كأكثر أبيات القصيدة رسوخاً في الذاكرة، لما يحتويه من حس فني دقيق وتوازن مكتمل وقافية داخلية مزدوجة وجناس يتضمن لعباً على اسم الخليفة:

تدبير معتصم بالله منتقم

لله مرتقب في الله مرتقب

أما في البيت (٤١)، وعلى الرغم من مديحه المسرف في البطل وإضفاء الطابع المثالي عليه (في

العرب في العصور الوسطى مثل المعري والتبريزي علقوا فقط على أبيات منفردة ، أو على بعض التعبيرات ، كما كانت شروحهم مصطبغة في الغالب بالطابع اللغوي . أما في العصر الحديث ، فنجد مارجوليوت يصفها بأنها من «أبرع قصائد أبي تمام» ، دون أن يشرح لنا السبب في هذا الحكم (٢٢) . أما الدارسون العرب الذين ألفوا دراسات حول هذه القصيدة ، مثل البهبهتي وعمر فروخ ، فلم يعنوا بتحليل القصيدة تفصيلاً ، وصحيح أن شوقي ضيف قد أدلى بملاحظات بديعة ، إن كانت موجزة على ما أسماه بتوافر الأضداد في القصيدة ، وذلك في كتابه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) (٢٣) . ومع ذلك ، فلم يحاول أي ناقد ، باستثناء حاموري ، القيام بتحليل نفسي جاد للقصيدة ، بل إن تحليله كما رأينا يقتصر فقط على موضوعات عدة . لكننا رأينا هنا كيف أن النظرة العامة للقصيدة ، التي تنطلق من التحليل النصي لكنها لا تغفل عن البناء العام ، تثبت أن الأسلوب البلاغي المعين يمكن في الوقت نفسه أن يكون أساساً من أسس بناء القصيدة ودليلاً على معناها العام . إن فن البديع في هذه القصيدة التي تعد من أروع نماذج الشعر العباسي ، يجاوز كثيراً كونه مجرد حلية بلاغية أو زينة خارجية .

وعلى الرغم من أن هذه القصة تنطوي على عنصر من عناصر المبالغة ، فإنها تقدم لنا تفسيراً كافياً لهيمنة صور النساء على ذهن الشاعر حتى مع الإغراب الذي قد تتسم به بعض الصور لدى القراءة الأولى لها . ذلك لأن ما سيطر على أذهان المسلمين كان قضية العرض وشرف نسائهم .

إن قصيدة أبي تمام عن عمورية عمل شعري محكم البناء بالغ التنظيم ، ويوجد عناصر منها منفردة في قصائده الأخرى . فصورة رماح المحاربين أو سيوفهم وهي «تنتهك المدن العذاري» نجدها مثلاً في القصيدة المؤلفة لمذح خالد بن يزيد الشيباني (١٨) ، كما نجد المبالغة المتمثلة في تشبيه المحارب الواحد بالجيش الوافر في القصيدة التي مدح بها الحسن بن سهل (١٩) ، ونجد رفض التنجيم في مديحه لصديقه علي بن الجهم (٢٠) . وبالمثل ، فإن إزهار الدغل الناجم عن الانتصار الحربي نجده في مديح آخر للخليفة نفسه وقائد جيشه أفشين (٢١) . لكن هذه العناصر وغيرها لا تجتمع إلا في قصيدة عمورية ، حيث تندمج وتنصهر في بناء كلي منسجم .

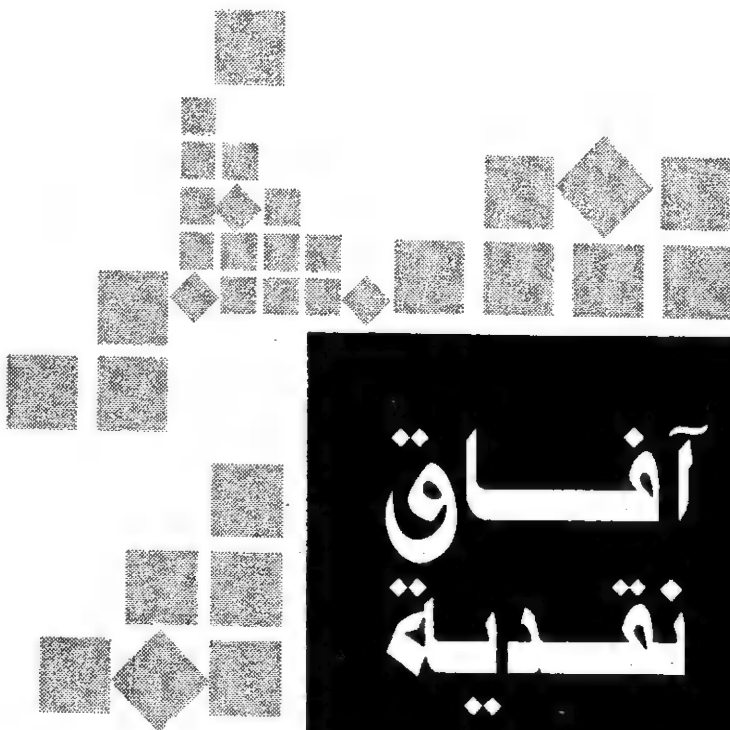
لقد كانت هذه القصيدة موضع إعجاب الكثيرين من القراء على مر العصور . وكما يتوقع ، فإن النقاد والشرح

الهوامش:

- (١) يصر ابن المعتز على أن البديع في أصله ينقسم إلى خمسة أنواع فقط ، وإن كان في نهاية كتابه يضيف إليها ثلاثة عشر محسناً بديعياً . انظر كتاب البديع ، حققه أغناطيوس كراتشكوفسكي . لندن ، ١٩٣٥ (ص ٥٧ - ٥٨) .
- (٢) انظر السيرطي . إتمام الدراية ، على حاشية كتاب مفتاح العلوم للسكاكي . الطبعة الأولى . القاهرة . د . ت .
- (٣) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب . ١٩٧١ ص ٦١٦ .
- (٤) انظر المقالة الرائعة لبيترونكي حول الصلة بين هذا المفهوم للأدب وبين البلاغة . «البلاغة في العصر الوسيط» في: الأدب والحضارة الغربية: عالم العصور الوسطى . جمع ديفيد ديتشيز وأنطوني ثورلي . لندن ١٩٧٣ . ص ٣١٥ - ٣٤٧ .
- (٥) رينافاجاكوبي «ابن المعتز: دير عبدون . تحليل بنيوي» . مجلة الأدب العربي . المجلد السادس . ١٩٧٥ ص ٥٢ .
- (٦) انظر ديوان أبي تمام . تحقيق محمد عبد عزام (بشار إليه فيما يلي باسم الديوان) المجلد الأول: القاهرة ، ١٩٥١ . ص ٤٦ .
- (٧) أ . ج . أبريري . الشعر العربي: مدخل للطلاب . كمبريدج ، ١٩٦٥ ، ص ٥٠ .
- (٨) الديوان ، المجلد الأول . ص ٧٧ .
- (٩) أندراش حاموري ، فن الأدب العربي في العصر الوسيط ، برنستون ، ١٩٧٤ . ص ١٣٢ .
- (١٠) المرجع نفسه .

- (١١) انظر فيلكس كلاين - فرانك. «حماسة أبي تمام» مجلة الأدب العربي. المجلد الثالث. ١٩٧٢. ص ١٦٣، هامش رقم (٢).
- (١٢) المرجع نفسه. ص ١٥٧.
- (١٣) انظر الديوان، المجلد الأول. ص ٧٤، هامش رقم (٤).
- (١٤) انظر ابن الأثير، الكامل في التاريخ. بيروت، ١٩٦٥. المجلد السادس، ص ٤٧٩ - ٤٨٠. وانظر محمد نجيب البهيتي. أبو تمام الطائي: حياته وشعره. الطبعة الثانية القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٣٩ - ١٤٣.
- (١٥) انظر عمر فروخ، أبو تمام شاعر اخليفة محمد المعتصم بالله: دراسة تحليلية. ١٩٦٤، ص ١٧٣.
- (١٦) الديوان. المجلد الأول، ص ٦٧.
- (١٧) أرييري. المرجع السابق. ص ٥٨.
- (١٨) الديوان. المجلد الأول، ص ١٠.
- (١٩) المرجع نفسه. المجلد الأول، ص ١١٩.
- (٢٠) المرجع نفسه. المجلد الأول، ص ٤٠٨.
- (٢١) المرجع نفسه. المجلد الثالث، ص ٨٦.
- (٢٢) فهارس ديوان أبي تمام، مجلة الجمعية الملكية الآسيوية، ١٩٠٥، الفصل الثاني والعشرون، ص ٧٤٦.
- (٢٣) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة: ١٩٦٠، ص ٢٥٦، وما بعدها. وكان أبو تمام نفسه قد ابتدع هذا المصطلح الذي ورد في رثائه لابن أبي داود (انظر: ص ٢٥٠).





محمد علي الكردي

■ مفهوم الكتابة عند جاك دريدا:
الكتابة والتفكير.

مفهوم «الكتابة»

عند جاك دريدا

الكتابة والتفكير

محمد على الكردي *

لعل قضية طرح السؤال، كما يعبر عنها المفكر والأديب اللامع موريس بلانشو في تأملاته الفلسفية^(١)، هي خير مدخل للوصول إلى الدلالة العميقة التي يشكلها مفهوم «الكتابة» عند دريدا، على شريطة أن نفهم أن قضية الكتابة ليست عند رائد التفكيكية محض مفهوم أو تصور، بقدر ما هي عملية إجرائية لا يمكن من غيرها فهم ليس فكر دريدا نفسه ودوره التقويضي للمعلانية الغربية فحسب، وإنما مجمل الفكر الأوروبي الموسوم بالحدثة.

من ثم، إذا كان السؤال هو النقص عينه أو هو الرغبة عينها في الحصول على الرد، فإن الإجابة التي تشكل تحقيق الرغبة والرضا، ومن ثم الملل الذي سرعان ما يعقبهما، يمكن أن تكون على نحوين مختلفين: فهي إما إجابة عامة شاملة، وإما إجابة عميقة غائرة في الأعماق. مهما يكن من أمر، فإن الإجابة العامة هي إجابة العقل التي توفرها المعرفة العلمية طالما أنه ليس هناك - كما يذهب أرسطو - إلا علم العام، أو هي، بعبارة أخرى، نتاج الرؤية الواضحة التي تفتح

* قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

للإرادة طريق الفعل أو الإنجاز المستقيم، أما الإجابة العميقة فهي - ربما لما يحيط بالأعماق من ظلال وعتمة - إجابة القوى الغيبية، إجابة الأسطورة التي يعنى عنها العقل ولا يفتن إلى مغزاها، ربما بسبب هذا الفيض النوراني الزائد عن الحد، الذي يؤدي إلى الانبهار، وربما أيضا بسبب ما يضعه الإنسان من ثقة زائدة عن المطلوب في العقل، وما قد تؤدي إليه هذه الثقة من زهو وغرور وخيلاء تخيل إليه أنه قادر على السيطرة على نفسه وعلى كل ما يحيط به من قوى غامضة؛ كأن ما يشعر به في داخله مواز أو مطابق لما هو قائم في خارجه، أو ليست الحقيقة في التراث الفلسفي هي «المطابقة» بين تصوراتنا والواقع؟^(٢)

لعل هذا اللون من الإجابة العامة هو ما يشكل انتصار الفكر على الرأي، وبوجه خاص على الرأي الشائع. ولعله يشكل مرحلة انتصار العقل على الأسطورة، ولكنه، من غير شك، انتصار واهم وغير مؤكد^(٣). ولعل زيف هذا الانتصار يقر في طبيعته العامة نفسها، وفي هذه القدرة التي تخيل إلى الإنسان أنه يستطيع بفضلها أن يخلق في آفاق العالمية وأن يتوازن مع ذاته؛ بحيث يصبح معاصرا لها متناقضا معها ومائلا

فيها بطريقة لا سبيل إلى الفكك منها. ألم يستطع «أوديب» ، مثالا على ذلك، أن يكتشف بذكائه اللماح ما عجز معظم الناس عن اكتشافه وفض سره، ألا وهو أحجية أبى الهول، بينما عجز، في الوقت نفسه، عن فك لغز الحياة وقوانينها الخفية التي أودى به خرقه لها إلى الضلالة والضياغ؟

ليس من شك في أن ما أريد أن أخلص إليه هو أن ما يرمى إليه بلانشو عبر مفهومى الإجابة «العامة» والإجابة «العميقة» اللذين سمحا لى ينسج ما نسجت حول تأملاته، يبدو لى قاسما مشتركا لمعظم الفكر الأوروبي الحديث الذى تبلور فى إطار البنيوية والمدارس الأدبية والنقدية «الجديدة»، وبوجه خاص لدى كتاب من أمثال رولان بارت و فيليب سولرلز و تودوروف وغيرهم، وهو القاسم المشترك نفسه الذى رأيناه عند ميشيل فوكو فى صورة «كينونة اللغة»⁽⁴⁾، والذى تتخلل آثاره معظم المفاهيم التفكيرية التى يقيم عليها دريدا رؤيته فى «التأثر» و «الاختلاف»⁽⁵⁾.

نعود فنقول : إن الإجابة العامة هى ما يقدمها لنا العقل الغربى كما تأسس فى ظل «اللوجوس» اليونانى وما ارتبط به من نظام عقلانى - أنطولوجى - أخلاقى ، أما الإجابة العميقة ، كما يسميها بلانشو، فهى أقرب إلى ما يمكن تسميته بالمكبوت فى طيات الفكر العقلانى ، وهى لذلك ترتبط أكثر بالجانب الأسطورى فى الفكر اليونانى والشرقى ، وذلك بقدر ما يشكل الشرق القديم الإطار أو الوعاء الأكبر الذى استمد منه اليونانيون الأوائل كثيرا من تصوراتهم الدينية و «الكوزموجونية» . ولعلنا نعرف جيدا أن انتصار العقل المزعوم لم يقض كلية على دور الأسطورة وعلى وظيفتها الكاشفة لطبيعة النفس البشرية، فهى بجانب استخدامها فى الإبداعات الأدبية، على مر العصور ، كانت خير معين لفرويد و يوج وغيرهما من رواد التحليل النفسى فى دراسة وتحليل الدفعات العمياء التى تصطرع فى أغوار اللاوعى الإنسانى.

بل إن الأدهى من ذلك كله، هو أن هذه العقلانية التى سوف تشكل السمة العالمية للحضارة الغربية، لم تقض - ويبدو أنها لن تقضى - على الجوانب اللاعقلية التى شكلتها الأسطورة، والتى بلورتها علوم التحليل النفسى فى شكل دفعات عمياء وحتميات تتجاوز قدرة الذات على الرؤية

الواضحة وقدرة الإرادة على الضبط والتماصك والاعتدال . وليس من شك فى أن هناك ارتباطات مؤكدة بين هيمنة التيارات العقلانية تارة وانحسارها تارة أخرى من ناحية ، وحركة الطبقات الاجتماعية فى صعودها وسقوطها وفقا لجذلية العلاقات الاجتماعية - التاريخية من ناحية أخرى ذلك لأن الأفكار لا تنتشر أو تسود ، كما يخيّل إلى الكثيرين، فى فراغ أو فى عالم المطلق والتجريدات، وإنما فى إطار الجدلية التاريخية التى تضى عليها مضمونها الفعلى والحقيقى. من ثم، ليس من الأمور الاعتيادية أن يرتبط صعود التيارات العقلانية إبان القرن الثامن عشر بقيام الدولة الليبرالية أو البورجوازية الحديثة، وليس من الأمور العشوائية أن ترتبط الحركة الرومانسية، فى الأغلب ، بهزيمة الثورة الفرنسية وعودة طبقة النبلاء إلى الحكم ، وإن كانت هذه الظاهرة لا تحجب بالطبع دور الفعاليات التاريخية الأخرى، مثل سقوط نموذج الثقافة الرسمية أو المهيمنة الذى ارتبطت من خلاله الكلاسيكية بمعية الثقافة اليونانية واللاتينية، بوصفها نموذجا للعالمية وتجاوز الزمن، وصعود الثقافة الشعبية من حيث هى سمة من سمات بناء الهوية القومية واستردادها، خاصة فى إطار الدور الرائد الذى سوف تلعبه الرومانسية الألمانية.

وأخيرا، ليس من الأمور العارضة أن تزداد هذه الحركة المناهضة للمنظور العقلانى، التى لم تختف قط عبر التاريخ الحديث والمعاصر، قوة وضراوة مع استتباب دعائم المجتمع الصناعى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وانتشار هيمنته على معظم بقاع العالم. ولعلنا نتذكر، على سبيل المثال، ما كان يمثل نمودج روسو الإصلاحى من «غربة» فى قلب فلسفة التنوير، والاستخدام «المعكوس» الذى قام به «ساده» للعقل نفسه ولمنطق الطبيعة فى تبرير الجريمة والشذوذ، وذلك فى الوقت نفسه الذى يتحدث فيه رجال القانون عن الحقوق «الطبيعية» للإنسان. كما لا يغيب على أحد الدور «المثالى» الذى لعبته «الرمزية» ذات النزعة الأنطولوجية الواضحة، و«البرناسية» ذات النزعة المتعالية على الواقعية والتفعية. أما فى عصر أوج الوضعية والعقلانية البرجماتية اللتين واكبنا انتشار الإمبريالية العالمية واستقرار مبادئ السوق وأخلاقياته، فإننا نرى قوى «اللاعقل» المدمرة

كان الخطاب التفكيكي يعد، في نظرنا، أقل ثورية من أى خطاب سابق عليه، فذلك لأنه يخرج من جهة عن دائرة التاريخ ويقع فى ختام الفلسفات التى طمحت، بشكل أو بآخر، فى إقامة جسر بين الواقع والتنظير، أو التى رأت فى الفكر مرادفا للعمل أو وسيلة منهجية للتأثير على مجرى الأحداث وحركة الصيرورة التاريخية. إننا مع الفكر التفكيكي، مع فكر نهايات التاريخ ونهايات الفلسفة بمعناها العريق، أى الميتافيزيقا والأنطولوجيا، وكذلك مع هيمنة مفاهيم المكان والسطحية (٨) والإحساس بالانحدار والشيئية وسيطرة الآلة المعقدة وما يواكبها من استراتيجيات «اللعب» المنظم الذى يحتاج معظم المجالات الثقافية؛ من أدبية وفنية وفلسفية.

حينما يخرج الفكر التفكيكي عن دائرة التاريخ، ويعترف ضمنا بنهاية الفلسفة مع هيجل الذى يصل المطلق على يديه إلى الوعى بذاته من حيث هو وعى متحقق عبر التاريخ، ومن ثم مؤسس للتاريخ (٩) ومهيمن عليه، فإنه لا يجد أمامه إلا طرق المراوغة والمداورة والالتواء لتفكيك ما أقامه تاريخ الفكر الغربى من قيم وأنساق ومفاهيم منطقية وأخلاقية عدت، إلى وقت قريب، بمشابة جوهر الفكر الإنسانى وحاضره الذى لا يغيب فى انفتاحه الجذرى على الماضى والمستقبل. وليس من شك فى أن المراوغة أو الالتواء (Loxos) فى قلب «اللوجوس»، كما يمارسهما فيلسوف على شاكلة دريدا (١٠)، لا يخرجان عن إطار اللعب؛ وذلك لما يفترضه هذا اللعب من قيام عالم متخّم ومجتمع يقوم على الفائض الاستهلاكي، وما يقتضيه من اصطناع لغة وظيفية أو «عدمية» - وفقا لتعبيرات بلانشو - تعمل على تحويل الإبداع إلى ضروب من التشكيلات الخيالية التى لا يلبث بها إدراك غور نفسى أو وصف حقيقة واقعة، إذ لم يعد هناك من متاح، بعد تفتت أبعاد الشخصية وتقلص الواقع الفعلى أو المرجعى إلى مرتبة أثر من آثار النص (١١)، إلا هذه اللغة نفسها، هذه اللغة العدمية التى تولد الحقيقة ونقيضها، والتى لا تتأكد إلا كاختلاف جذرى يمكنها، فى الوقت نفسه، من صياغة العالم ونقضه، أو استبداله بقرين زائف (simulacre).

للأعراف والقيم البرجوازية تنبثق عبر تجربة لوتريامون الشعرية باللغة العنف، وعبر تجربة رامبو الرائدة فى مجال «كيمياء الكلمة»، وهما التجريبتان اللتان سوف تؤكدهما الحركة «السريالية» فى الثلث الأول من القرن العشرين، بل نراها عبر «الوجودية» نفسها فى ثورتها العارمة على النسق الهيجلى، وما يمثل من قمع للحرية الفردية وكبت لتلقائية الذات فى سعيها نحو التحقق المبدع الخلاق عبر الزمان والتاريخ.

ولكن، إذا كانت هذه التيارات المناهضة للعقلانية المثالية وللقيم الأخلاقية النفعية قد تناثرت، كما نرى، عبر التاريخ الغربى الحديث والمعاصر، مع بعض الاختلافات فى الرؤى والخلفيات الإيديولوجية - من غير شك - هنا وهناك، كما نرى ذلك واضحا بين النيتشوية والفرويدية والماركسية التى تشترك جميعا فى رفضها التراث الغربى الكلاسى، إلا أنها لا تبلغ بحال من الأحوال فى ثورتها «الإبستمولوجية» الحد الذى وصلت إليه «التفكيكية»؛ ليس فحسب فى نقد القوالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربى الموروث، وإنما فى تقويض تجربة «اللوجوس» أو العقل الغربى نفسه فى ألبانه الأساسية.

غير أننا نعود فنقول، على طريقة دريدا نفسه الذى يقدم المفهوم ثم يتجاوز عن طريق «الإمحاء» الإيجابى - إن صح هذا التعبير (٦) - إن هذه الثورة أقرب إلى الثورة الكلامية منها إلى دعوة جادة إلى تغيير الواقع أو حتى إلى إيجاد لون جديد من الخطاب المؤثر أو الفعال. بعبارة أخرى، إن ثورية الخطاب التفكيكي ليست أكثر حدة أو قوة من ثورية الخطاب النيتشوى أو الماركسى، وهى إن كانت تعطى خطاب التفكيك قدرة لانهاية على كشف أوهام العلمية والموضوعية الصارمة التى قام عليها الخطاب الفلسفى الغربى المتوارث، فذلك بقدر ما يكشف لنا أى خطاب نقدى، وهذه حقيقة يجب التسليم بها، أن كل ما يبدعه الإنسان، غريباً كان أم شرقياً، من نتاج أدبى أو فكرى، لا يمكنه أن يفلت من حبال الإيديولوجيا. وذلك بقدر ما تمثل الإيديولوجيا صفة ملازمة لكل خطاب إنسانى، وبقدر ما يشكل هذا الخطاب محاولة يائسة لتجاوز الصدع الجذرى الذى يقع فى قلب المسافة بين الوجود والتصور وبين الشعور واللاشعور (٧). وإذا

أى بين «الصورة الصوتية» - وفقا لتعبير سوسير - ومفهوم الشيء أو تصوره، وهى العلاقة التى يحاول دريدا زعزعتها بردها إلى فضاء الاختلاف وسلبية الجذرية، وذلك بقدر ما يشكل مفهوم النفى لديه نوعا من المغايرة التامة التى لا علاقة لها البتة بالمرحلة السلبية للمفهوم فى صعوده نحو «التركيب» - كما هو الحال عند هيجل - التى لاتقع، كما يقول دريدا، على مستوى المدلولات نفسها وإنما على مستوى بناء الصيغ والتراكيب اللغوية - الفكرية أو التصورية^(١٣). وليس من شك فى أننا هنا أمام محاولة تقوم على التنفيذ من فجوات النص ومحاور تفرقه وتقاطعاته، وذلك بعد كشف علاقات القوى التاريخية التى تضى عليه تماسك الدلالات الظاهر، وتحدد له ضروب التفسيرات الممكنة وغير الممكنة.

إن ما يرمى إليه فيلسوف التفكيك بهذا الصدد هو نوع - لو استخدمنا مفهومها خاصا بمدرسة التوسير - من اكتشاف «قواعد إنتاج النص» التى تضع أيدينا على الآليات التى تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له حدوده الدلالية، والتى نقودنا معرفتها إلى إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال فراغاته أو استثمارها؛ لا على شكل ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض تنظيمها شعوريا سابقا على النص، ولا على شكل غايات محكمات يودى إليها النص بطريقة حتمية كما تنتج العلة معلولاتها، وإنما فى صورة إعادة كتابة أو استنساخ، تفسح المجال لبروز الشغرات والتناقضات والتساؤلات، وتعمل جاهدة على فتح النص والإبقاء على انفتاحه بشكل دائم ومستمر. وليس من شك فى أن هذا الفتق الذى يمارسه فيلسوف التفكيك فى نسج النص المقروء، هو الذى يتيح له ليس فحسب الوقوف على تناقضاته وإنما كذلك استخدامها وتوظيفها فى إجراء العديد من «القراءات المزدوجة» بحيث لا تتمكن قط من اللجوء، تحت وقع ميولنا ونزعائنا اللاشعورية أو تصوراتنا وأحكامنا الإيديولوجية المسبقة، إلى إغلاقه أو حبسه فى صورة دائرة يقع فى قلبها شعور المفسر أو المحلل على شاكلة ما يسميه أصحاب التأويل بالدائرة «الهرمنوطيقية»^(١٤).

وإذا كان التفكيك سلبا خالصا ونفيا محضا، فهو لا يتحقق، مع ذلك، إلا بتوافر مجموعة من الشروط. ولعل على رأس هذه الشروط التنكر للاسم والتسمية، وذلك بقدر ما يردنا الاسم الذى يعصدر الجملة ويحكم حركتها ويحدد قصديتها إلى فضاء دلالي متجانس وإلى وحدة أولية سابقة على الفكر؛ فالاسم تحديد وإحاطة^(١٥) وإبراز لدعائم عالم يقوم على الثبات والسكون والمركزات نظام يحكمه الترتيب والتدرج. ومن ثم، كان على فعل التفكيك، بواسطة إجراءات الكتابة لما تنسم به من عتمة أو كثافة تكاد تكون ملازمة لماهيتها «التحبيرية»، بث البلبلة والفوضى فى قلب الخطاب المستتب أو سابق التنظيم. كذلك يقع على عاتق عملية التفكيك إحداث فرجة فى نسج النص؛ بحيث تزدوج عملية القراءة، وبحيث تسمح هذه «القراءة المزدوجة» المنبثقة عن هذه الفرجة بخلخلة النص وكشف الجذور التى يسميها دريدا «المركزية الصوتية والتصورية»، والتى تشكل العامل الميتافيزيقى أو الإيديولوجى الكامن لمجمل الخطاب الفلسفى الغربى؛ منذ تأسيسه على يدى أفلاطون وحتى بلوغه أوجه عند هيجل.

إن التفكيك من حيث هو عملية تفتيتية لكل خطاب جاهز، أى لكل خطاب قد تشكل وفقا لآليات وطقوس دلالية، ويصيغ قراءة مترسبة عبر التاريخ فى صورة قواعد وأصول ونظم مقننة أو مودعة فيما يشبه المراسيم المتوارثة التى لايجوز خرقها أو الخروج عليها، هو ضرب من الممارسة الظاهرية التى تنصب عملياتها على «السطح» الخارجى لعلامات الخطاب، وذلك بالقدر الذى تحول فيه هذه الظاهرية دون الارتداد إلى أية احتمالية مضمرة أو كامنة فى قلب الشعور أو اللاشعور، وبحيث تموق ربط علامات الخطاب بأية عمليات تصورية أو تفسيرية ترتكز على معايير خارجية ومرجعية على شاكلة المؤثرات الاجتماعية أو النفسية أو كل ضروب التنظيرات التى تجعل من الخطاب محاكاة أو تعبيرا أو تحقيقا لمدلولات وغايات حسية أو حدسية أو عقلية سابقة عليه أو موجهة له.

ولعل أهم ما يميز هذه الممارسة النظرية هو تشكيكها فى العلاقة الثابتة أو المستقرة التى تقوم بين الدال والمدلول؛

ومن المساحات «البيضاء» التي تولدها هذه الفراغات، والتي تشكل - ابتداء من الشاعر ملارميه - قضية الأدب الرئيسية؛ ألا وهي أن موضوع الأدب هو الأدب نفسه؛ أى الإبداع اللغوى فى المقام الأول.

ويذهب دريدا إلى أن هذه المساحات البيضاء، التي علينا أن نتلمسها بين ثنايا السطور هي نوع من قراءة الغائب - الظاهر أو «الخفى» - المقروء، كما يقول، وهي قراءة غير متاحة إلا بواسطة ازدواج الرؤية؛ أى ما يسميه الكاتب تارة «الجلسة المزدوجة» (double seance) وتارة أخرى ظاهرة تعليق النص (suspens). ويتضح لنا مفهوم «التعليق» هذا بتأمل وظيفة «العنوان» فى شعر ملارميه، وذلك بقدر ما لا يأخذ منه هذا الشاعر إلا صورة العلو والهيمنة على فضاء القصيدة وكأنه أشبه بـ «الثرى» المعلقة فى سماء الغرفة، ولكنها لا تتحد، بأى شكل من الأشكال، محتوياتها أو ترتبط بها ارتباطاً منطقياً أو موضوعياً. من ثم، فالعنوان عند ملارميه ليس إلا محض ضوء يسقط بياضه على سطح الكلمات لينير «تعرجاتها»، ومحض هالة ضبابية تفتح لخيال الشاعر ولخيال القارئ معا مجالات متعددة لتوليد الصور والاستعارات والكتابات. بعبارة أخرى، ليس على «العنوان» أن يحكم معانى القصيدة، إن كانت هناك معان يعتد بها، وليس عليه أن يحددها بطريقة مسبقة؛ فهو، وإن كان يحتل الصدارة مثل مقدمة الكتاب، ليس وسيلة إلى تلخيص أو تقديم موضوع من الموضوعات أو ذريعة لإبراز نقاط ترتكز عليها فى فهم وإدراك أغراض أو أهداف كاتب من الكتاب، وذلك بالقدر الذى أوضحنا فيه أن عملية الكتابة لا يناط بها، فى فكر الحدائث، ردنا إلى نفسية الشاعر أو الأديب والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه بنوع من الانعكاس لها، أو ردنا إلى العالم الخارجى مجرد وصف معالمة أو الإشارة إلى أحداثه وخطوبه (١٧).

إن مفهوم الكتابة عند ملارميه يضع، كما نرى، حدا لضرب عريق وراسخ من تاريخ الأدب، كما يذهب دريدا، لتاريخ يهيمن عليه عرض الأفكار والعواطف والبحث عن الحقائق، وفقاً لمبدأ المحاكاة الأرسطى الذى يجعل من الفن صورة معبرة ومؤثرة للحياة، وذلك حتى يؤسس فناً جديداً

لا جرم، من ثم، أن يلجأ دريدا فى معالجته النصوص التي يخضعها للتحليل والتفكيك، إلى نوع من المصطلحات يقوم - فى معظمه - على توظيف مجموعة من الصور والاستعارات والتشبيهات التي تتراوح بين القطع والحز والوسم والحد والحفر وبين عمليات من التناقض والتعارض والإبدال وازدواجية الدلالة، وذلك حتى يظل الذهن بمنأى عن كل مؤثرات الحقل الدلالى والرمزى المتوارث فى الفكر الغربى، وبعيدا عن إجراءاته المفاهيمية المألوفة على شاكلة مفاهيم القبلية (a priori) أو الإمبيريقية التي ترد جميعاً إلى أس «اللوجوس» الغربى، وإلى ما يقيمه من فصل وهمى أو مستفق عليه ضمناً بين الفكر والواقع^(١٥). ولعل ضرورة استبعاد هذه المفاهيم، بالنسبة إلى فكر التفكيك، تتضح لنا أكثر حينما نفهم أنها جميعاً ترد إلى ضرب من الظاهرية الموجهة أو «المضبوطة» فى قلب الخطاب الميتافيزيقى التقليدى، بينما يسعى دريدا إلى تأسيس ظاهرية جديدة تقوم على المغايرة التامة، أو على نوع من «القفزة» خارج حدود «الريطوريقا» التقليدية التي ترد النص، كما ألفنا ذلك طويلاً، إلى «جوانية» مبدعه من جهة، وإلى «خارجية» مرجعه من جهة أخرى^(١٦).

إن هذه الظاهرية لا تردنا، كما هو واضح، إلى واقع خارج النص، وإنما هى تعمل على تحويل الواقع الذى لا يستطيع أن يفلت من شبك التخييل، إلى أثر من آثار النص، وذلك بقدر ما يشكل أى إبداع فكرى أو فنى صياغة جديدة للواقع وإعادة تركيب عناصره وتوزيعها من خلال الرمز أو المواد التعبيرية التي يستخدمها المبدع. ومن ثم، فإن هذه الظاهرية التي تتجدد فى إطار هذا المعنى، سوف تتضمن بالضرورة إلغاء أى بعد داخلى أو ما قد تنصوره مضمونا يشير إلى هوية ثابتة أو ذاتية متجانسة قابعة فى قلب النص. وليس من شك فى أن تحرير النص من هذه المرجعيات الخارجية والداخلية ما هو إلا إجراء يقصد به تحويل النص من وظيفته التقليدية - من حيث كونه وثيقة - إلى جماع من الممارسات الإنتاجية للدلالات تتولد عنه، أو بعبارة أخرى لدلالات لا تنطبق بأية حال ومعطياته المباشرة، أو ترد إلى معان كامنة أو غائبة متضمنة فيه بالقوة، وإنما لدلالات مرجأة؛ أى قابلة دوماً للإنتاج انطلاقاً من فراغات الكتابة

ورؤيته ، وذلك بما يتوافر له من فرص لتقطيع إنتاج الكاتب وإعادة توزيع عناصره، وبما يتاح له من إمكانات فضاء عرى هذا المشول أو الحضور الخادع الذى يبدو كأن المبدع يحاول ممارسته من خلال عمله.

لا جرم، من ثم، أن يستبعد من هذه الرؤية الجديدة للنص كل بعد نفسى للشخصية وكل رؤية شمولية للأحداث وكل تسلسل منطقي لها، وأن تستبدل بالأساليب التقليدية التى تقوم على التصوير والتعبير رؤية مغايرة تقوم على التفكيك وعلى بث بذور التناقض والاختلاف داخل النص، بغرض تكاثره وتفرغه وتفتيته إلى ما لا نهاية عن طريق التحويل والإبدال. ولا جرم أن تذوب فى هذه الرؤية الجديدة صورة المؤلف المبدع والملمهم من قبل القوى الغيبية لتحل محله محض «ذات وظيفية»، لا كيان لها ولا وجود خارج النص وما يفرضه عليها من آليات تسجيلية. ومن ثم تذوى، مع الكتابة الجديدة، أسطورة الكلمة الحية، وتنحسر كل التصورات المتمركزة حول أولوية الصوت وقدرته اللامتناهية على تمثيل الحقائق المجردة التى تعيش فى كنفها الميتافيزيقا الغريبة منذ تأسيسها مع أفلاطون وحتى أفولها مع هيدجر. وعلى هذا النحو، تنبثق فكرة موت المؤلف، وتغيب صورته الحية لتصبح محض بؤرة فى شبكة النص أو محض هوية نحوية تسمح بتقطيع جملة وإعادة توزيعها أو إبدال عناصرها، لا من منطلق توليد المعانى وتحقيق رغبة المتماثل بإحلاله فى الآخر ونفيه له، وإنما على مستوى البناء والتركيب وإعادة تفكيك البناء والتركيب، على شاكلة تكاثر الأبناء من خلال موت الأب^(١٩).

علامات تاريخية

لا شئ يحتم علينا أن نعتقد أن مفهوم الكتابة، كما يبرز عبر كتابات ملارميه وسوليرز ، يتطابق تماما و المنظور التفكيكى الذى يدعو إليه دريدا نفسه كما لا يجب أن تغر بنا هذه الانزلاقات المستمرة التى تتم بين بعض نصوصه ونصوص غيره من كتاب الحداثة وما بعد الحداثة. ذلك لأن مظاهر التشابه والتقارب لا يجب أن تعمينا عن الفوارق والاختلافات، خاصة فى مجال دراسات تقوم أساسا على مبدأ

يقوم على استغلال حركة رموز الكتابة فى توليد نوع من الحقيقة «البضاء» التى لا تتكفل بأن تنقل إلينا صورا من الحياة أو صوت الضمير وخلجات الوجدان، بقدر ما تتجشم إبداع عالم خيالى يصعب عليه «الحسم» بين الحقيقة والكذب، أو بين درجات الصدق والزيف. ومن ثم ، تتحدد وظيفة الكتابة الجديدة فى أنها ليست محاكاة تقريرية لمبادئ مثالية، ولا تقليدا لمثل وقيم تقيمه علاقات القوى السائدة، وإنما نوع من مغامرة الحرف ومن استنبات الورقة البضاء وإخصاب النص حتى ينمو ويتفرع فى كل اتجاه، بعيدا عن كل وحدة موضوعية أو ذاتية مفروضة عليه، وفى حرية تكاد تكفل كل ضروب التناقض والاختلاف، وتكاد تفلت من كل صنوف القواعد والالتزامات، فنية كانت أو فكرية أو معيارية، اللهم إلا من ضرورات الكتابة التى تخطها لنفسها على طريق التجديد؛ أى «القطع» ، كنوع من اللعب المنظم.

إن هذه اللعبة المنظمة ، التى يقوم فيها «القلم» بدور البطل الاستراتيجى، تتحقق بصورة مثلى فى رواية (أعداد Nombres) لفيليب سوليرز^(١٨)، الذى يصل بفن الكتابة إلى غايته القصوى، وهى غاية لا تتجاوز الوهم والخيال، ولا تخرج عن حيز الورقة المكتوبة التى تردنا سطورها وما ترسمه من أشكال وظلال إلى عالم من المسرحة الأدبية والتمثيل (اللعب) الخطائى الصرف؛ أى إلى عالم لا يتجاوز ممثلوه، فى نهاية المطاف ، دور الكاتب - المخرج ودور القارئ - المشاهد. ولعل هذه التمثيلية الأدبية التى يتيحها فن الكتابة الجديدة، تبلغ غايتها حينما يخيّل إلى القارئ - طالما نحن لم نخرج من عالم التمثيل الذاتى (auto-représentation) للأدب الذى تمارسه مدرسة «Tel Quel» - أنه قد تحرر من علاقة التبعية التى كانت تفرضها عليه الوظيفة التقليدية للأدب؛ حيث يلعب المؤلف دور مؤسس المعنى ومبلغ الرسالة والمربى والواعظ والأب المهيمن، بينما يكتفى القارئ بدور المتلقى أو المستهلك السلبي الذى يكتفى باجترار متعته؛ سواء بالاتحاد مع «الأبطال» أو الاغتراب فى الأحكام والتصورات المتشوية التى تفرض عليه. إن هذه التمثيلية تتيح للقارئ المشاركة الفعالة فى صياغة هذه الممارسة الروائية المفتوحة، وفى الإحلال محل المؤلف العليم بكل شئ والمستبد برأيه

الذى يتطور من خلاله المنظور الإيديولوجي للشفافية في قلب الفكر الغربى الموروث.

إن الخلطة، التى يحاول دريدا بشها فى قلب الخطاب الفلسفى الغربى التقليدى، تمس قواعده الأساسية وآلياته المحورية التى يقوم عليها، وذلك بقدر ما يقوم أى خطاب عقلانى - مثالى (وحتى مادى عن طريق القلب) على نوع من المركزية الصوتية (Phonocentrisme)، من جهة، وعلى نموذج عقلى - لغوى (Logos) ضمنى أو قلبى يوجهه ويرسم له أطره وحدوده التى لا يستطيع تجاوزها، من جهة أخرى. ولاشك أنه إذا كان دريدا يربط بين المركزية الصوتية ومركزية «اللوجوس» فى الفكر الغربى، فذلك لأن الخطاب الفلسفى لم ينشأ ولم يتبلور عند اليونانيين القدماء إلا بقيام اللغة الصوتية التى تعتمد على النظام الأبجدى فى الكتابة، ولأن الفكر الميتافيزيقى المجرى لم يستطع أن يتصوّر ويتألق إلا بالقدر الذى أتاحت له اللغة الصوتية من تخليق وتجاوز للصور المادية المباشرة التى كانت تتم بواسطتها أنماط الكتابات السابقة على النظام الأبجدى، سواء فى صورة Picto-grammes أو فى صورة idéogrammes. وليس من شك فى أن نقد الأسس الصوتية للخطاب الفلسفى الغربى، وإبراز وظائفه الإيديولوجية الكامنة، عملية لا تتم عند دريدا من غير تضخيم واع، بل استفزازى، للمكونات الكتابية للفكر، وهو الأمر الذى يدفعه إلى محاولة تأسيس نوع من الكتابية أو «الجراماتولوجيا» الجذرية. ومع ذلك، فهذه النزعة المتطرفة، التى يتسم بها مدخل دريدا إلى الفلسفة، لا تخلو هى نفسها من رؤية نقدية وإدراك عميق للطرق المسدودة التى تؤدى إليها. ولعل ذلك يفسر لنا غياب أية نظرية «وضعية» للكتابة عند دريدا، وعجز الفكر التفكيكى بعامة عن تجاوز المرحلة النقدية إلى مرحلة تأسيسية أو بناءة.

بيد أن استبقاء الفكر التفكيكى فى حيز النقد أمر لا يخلو فى حد ذاته من جوانب بناءة، وذلك بقدر ما يعمل هذا الفكر، بجانب معارضته لكل فكر دوجماطيقى راكد، على تشوير الفكر البشرى وتحريره من ريقه التقاليد العتيقة والأنماط التصورية البالية. ولعل تضخيم دور الكتابة، على حساب الصوت أو الكلمة الحية، من الأمور التى تثير من المشاكل أكثر مما تحل، إلا أنه اختيار يشكل - فى حد ذاته - أحد الإمكانيات بالغة الأهمية التى استطاعت التفكيكية

الاختلاف. من ثم، فالرؤية المادية البحث للكتابة التى ينادى بها سوللرز^(٢٠) واستقلالية الكتابة الشعرية التى أسسها ملارميه^(٢١)، والتى لا تخلو ماديتها الرمزية من نزعات مثالية أو قل «ماورائية» لاتستهلكان تماما - إن صح هذا التعبير - كل الإمكانيات والاحتمالات التى يطرحها إشكال الكتابة عند دريدا، من حيث هو إشكال يقوم على الاختلاف الجذرى وعلى ثنائية أساسية لا هى بالمادية ولا هى بالمشالية^(٢٢). ومن ثم علينا، نتيجة لذلك، أن نقتررب تدريجيا من هذا الفكر بطريقة تمكنا من تجميع شتاته، وكذلك من غير أن نحاول طمس هذا الشتات وتجاوز خصوصيته من حيث هو فكر للتأثير المنهجي، وللانفلات الدائب من المركز^(٢٣) الذى لا مكان له فى إطار النظريات التى تحاول الإفلات من نسقية البنيوية ودائريتها المغلقة.

ولعل أول ما يجب أن نعنى به من جوانب هذا الإشكال الذى يثيره الكاتب بصدد الكتابة، هو أولا علاقته بالصوت، وثانيا مدى مشروعية ثانويته المفترضة فى قلب الفكر الميتافيزيقى الغربى بالنسبة إلى أسبقية الصوت أو الشفافية بوجه عام. وليس من شك فى أن ما يطرحه دريدا على بساط البحث، من خلال هذه النقطة، هو التشكيك فى إحدى مسلمات الفكر الدوجماطيقى بعامة، وذلك بقدر ما يقوم هذا الفكر على مطابقة اليقين أو الشعور لواقع عملية التصوّر، وبقدر ما تشكل هذه المطابقة استقراقا تاما للشعور أو حضورا كاملا للحقيقة فيه، إلى درجة تمحى فيها كل مسافة بينه وبين العالم، ويتقلص فيها كل إمكان للشك أو التساؤل المنهجي الذى يحرر الفكر ويطلق إصاره من قيد الوجود. ولربما يجدر بنا، هنا، أن ننوه بأن هذا الإشكال لم يطرح دائما من خلال هذا المنظور التفكيكى، خاصة أن منحنى الاهتمام فى كثير من الدراسات^(٢٤) يدور حول التمييز بين مقومات الثقافة الشفافية من حيث ارتباطها بنمط تاريخى يتمتع بطوقوس ومراسيمه، بل بفلسفته الملازمة له، وبين مقومات الثقافة المكتوبة التى لم تبلور، على الأقل فى صورة إشكال خاص بالكتابة، إلا فى ظل الحدائة والإيديولوجيات الناجمة عنها^(٢٥). ومن ثم، يبقى لفكر التفكيك هذا التفرد، وهو أنه لا يهدف إلى تحديد الأشكال الكتابية بقدر ما يهدف إلى طرح إشكال «الفضاء» النقدى

وهو ما يدفع سقراط إلى الرد بأن الذى يهم ليس هم الأشخاص وإنما الظروف التى تدون فيها الحقيقة والموضوعات التى تتصل بها؛ إذ إن مفهوم «الموضوع» الذى يشير فى اليونانية، كما فى العربية، إلى الموضوع والموضوع (Topos) سرعان ما يدفع «فيدروس» إلى ذكر أسطورة أوريشيا (Orithye) التى تدفعها ريح الشمال «بوريه» (Bo-rée) إلى السقوط من فوق الربوة، وذلك فى اللحظة عينها التى بدأت تفتتن بجمال الموقع، وهو ما يحث سقراط على قوله العايب بأن سقوط هذه العذراء قد تم فى اللحظة التى كانت تعبت فيها مع الصيدلانى (Pharmacie)، مشيراً بذلك إلى وجود عين ماء للاستشفاء بهذا الموضوع^(٢٨).

مهما يكن - إذن - من أمر هذه الإشارة الأخيرة إلى عالم الاستشفاء، التى أوضحها أحد كبار دارسى الأفلاطونية^(٢٩)، فإن ما يلتقطه دريدا هو الدور الهامشى والمركزى، فى الوقت نفسه، لهذا الوجود الملتبس للفظ «الصيدلة» أو العقار، نظراً لما قد يتوافق فى هذا الأخير من معنى «السم» مع حادثة سقوط العذراء، ولما سوف تدرج عليه اللغة بعد ذلك من استخدامه بمعنى الدواء والعلاج. إن هذا اللبس عينه هو ما يقود دريدا إلى اتخاذ مفهوم العقار أنموذجاً للكتابة، وذلك بقدر ما تشكل هذه بدورها نوعاً من الازدواجية المحيرة فى قلب الحاجة الأفلاطونية، وبقدر ما تسمح بفتح الثغرات وكشف المساحات البيضاء والغائبة فى حواراته؛ وهو الأمر الذى يؤدى إلى تجاوز النص الأفلاطونى وإلى ضرب من المشاكلات بين العقار والكتابة، وإلى الجمع بين هذين والعلم والسحر، وذلك بقدر ما تبعد الشقة أحياناً بين العقار وعلم الطب، وبقدر ما تعارض أحياناً أيضاً كتب الوصفات (biblia) مع الجدل والعلم الحى والمعرفة الحقيقية.

على هذا النحو، يقودنا العقار إلى الأسطورة فى تعارضها مع المعرفة النظرية؛ أى إلى المعرفة القديمة التى تقودنا بدورها، عبر أسطورة «نخوت» المصرية، إلى علامات الكتابة؛ وهو الأمر الذى قد يجعل من هذه العلامات «فضلة» ملحقة بخطاب الحق والفضيلة، وقد يطرح قضية التناسب بين دور السفسطائيين المضلل فى قلب المدينة وبين صرامة

بواسطتها تقويض دعائم المركزية الفكرية للخطاب الفلسفى الغربى، كما استطاعت أن تولد عن طريق الكتابة صورة مستقبلية ومتحركة للفكر البشرى، وذلك بقدر ما تشكل ظاهرة الكتابة الفكر فى مآله، بوصفه ممارسة إبداعية، وليس فى ماضيه أو فى تطابقه مع الخطاب السائد.

أفلاطون ومبدأ العقار

بالرغم من أن عالماً مثل والتر أوج^(٢٦) يحاول أن يقدم لنا أفلاطون فى صورة معادية تماماً للشعر والفكر الشفاهى، فإن دريدا يعمل على تقديمه فى صورة مغايرة تماماً؛ إذ إنه يعده المؤسس الأول لأحكام القيمة التى أضيفت إلى ما يسمى بالكلمة الحية، والتى أدت إلى تضال وظيفية الكتابة وتدنيها إلى مرتبة التابع أو الصورة الباهتة للصوت^(٢٧).

وليس من شك فى أن موقف دريدا من أفلاطون يقوم على الالتباس والمراوغة؛ إذ إنه لا يعالج حواراته أو نصوصه وفقاً لمصطلحاتها الظاهرة أو باعتبارها تقدم لنا مجموعة من المبادئ التى يجدر بنا تمثيلها وتفهمها بطريقة مسلم بها. على نقيض ذلك، إنه يستغل صورة الجذر اللغوى الذى يرد لفظة النص إلى معنى «النسيج» ليحاول فك نص «فيدروس» بوجه خاص، وليحاول أن يقتنعنا بأن ما توصل إلى كشفه قد استمر قروناً عدة مطوياً أو خبيثاً فى طياته وثناياه. ويبدو أن دريدا قد وجد ضالته فى مفهوم «العقار» (pharmakon) الذى يلعب فى النص الأفلاطونى دوراً محورياً ولكنه بالغ التناقض والالتباس، ولعله أشبه بدور العنوان المضلل الذى رأيناه يعمل كنوع من «البياض» المولد للمعانى والدلالات عند الشاعر ملازميه.

ولكن ما العلاقة التى تربط بين العقار أو «الفارماكون» وحوار «فيدروس»؟ فى الواقع، إن ذكر العقار، بالرغم من أهميته المركزية فى نسيج الفكر الأفلاطونى، سوف يأتى بطريقة عارضة من خلال الانزلاقات الكلامية التى تضى نوعاً من الجدلية الحيوية على الحوار. ذلك أن «فيدروس» يبدأ قائلاً إن الأحرار من الرجال يأبون أن يخلقوا وراءهم كتابات مدونة على شاكلة ما يفعله الكتبة والسفسطائيون الذين لا يعبرون عن أفكارهم بقدر ما ينقلون أفكار الآخرين،

المصرية - ليس فحسب إليها للمقادير والموازين والحساب، وإنما أيضا رئيسا لمراسيم الوفاة والبدل القمرى للإله الحى «رع». ومن ثم، نفهم أن هذا الإله المزودج الشخصية يمثل، بالنسبة إلى دريدا، مبدأ فقدان الهوية، تماما كما يقوم بوظيفة العلامة اللغوية التى تومى - بحكم طبيعتها الإشارية - إلى المعنى ونقيضه، وذلك من غير أن يمس ذلك ماهيتها أو جوهرها (٣٣).

ومهما يكن من كياسة وجهة نظر دريدا بصدد الكتابة ودورها الإشكالى فى الفكر الأفلاطونى (٣٤)، يبدو لنا أن فيلسوف التفكيك يسلخ بشكل قاطع موضوع الكتابة عن وظيفة اللغة، وما قد تعرض له هذه الوظيفة - التى تقوم على الاتصال فى المقام الأول - من انحراف يجرها إلى بعض المثالب التى شجبها، ليس فحسب الفكر الغربى وإنما أيضا الفكر العربى مثل التشاؤم والتفسيق (٣٥). ومن ثم، فإن الحذر الأفلاطونى من زيف الكتابة ودورها فى التضليل لا ينصب فقط على البقايا الفاسدة من التصورات الميثولوجية، وإنما أيضا - وفى الأغلب - على محاربة الأعياب السفسطائيين وأحابيلهم التى كرس سقراط حياته لدحضها وتبديد آثارها السيئة وعواقبها الوخيمة على عقول الشباب ونظم المدينة وقوانينها. بل إننا نكاد نقع هنا على نوع من الخفاقة المتأصلة ضد اللغة نفسها، وما قد تؤدى إليه من مزلق وشطحات. ومن ثم، يصبح الكلام الحق ليس فقط حديثنا إلى الآخرين ومحاورتنا ليأهم، وإنما حديثنا إلى أنفسنا. وهذا هو نفسه ما نقرأه فى محاربة «فيدروس»:

«إن الفكر خطاب توجهه النفس إلى ذاتها. فالنفس حينما تفكر لا تفعل شيئا سوى محادثة نفسها، سائلة ومجيبة، مؤكدة ونافية. إن الحكم يتم حينما تنطق به بصدد موضوع. الحكم إذن هو النطق والرأى والخطاب الملفوظ لاصوب الآخر وبصوت جلى، ولكن فى دخيلة «أف» - وفى صمت» (٣٦).

بعبارة أخرى، إن المطلب الأساسى للفكر اليونانى هو البحث عن هذه «الجوانية» التى أسسها سقراط، والتى تشكل عمق الفكر الغربى منذ قيام الميتافيزيقا اليونانية وحتى هوسرل

قوانينها وأحكامها، بل - عن طريق الإضافة - بين الطبيعة الخالصة - كما يتصورها روسو - وبهرج الكتابة (٣٧). ولا يكتفى دريدا بهذا الحد من استدرار النص واستنطاق مكان صمته؛ إذ إنه يفتن إلى ما تمثله الكتابة فيه كذلك من حقيقة مضادة للحقيقة السقراطية، وذلك بقدر ما تتجاوز الكتابة وظيفتها من حيث هى تابع وإضافة وملحق، لتصبح الظاهر فى مقابل الباطن، ويقدر ما تلصق حقيقتها الملفزة بماهى الأسطورة وما تشتمل عليه هذه من أقنعة مختلطة تحجب مصادر الحقيقة ومنابعها البعيدة، كأنها الظل الذى يقش على نور «اللوجوس»، ويطمس جليلته الحية.

إن هدية الكتابة، التى يقدمها «تخوت» فى الأسطورة المصرية إلى سيده ورب «أمون»، هدية ملتبسة وعطاء لا يخلو من شبهة والتباس، خاصة أن هذا الاختراع قد يموره الكلمة الخالقة، وقد يستبدلها عن طريق الخلافة والخداع بتفسيرات مضللة تذهب بيهاء الأب وتسدل الحجب على حضوره الأبدى (٣٨). إن الكتابة، حينما تستحل لنفسها مكانة الكلمة الحية، تنذر بموت الأب وتمثل عصيانا لنواهيه ومثال الخير الذى استنته. ولكن لنعلم، على الدوام، أن اغتيال الأب الذى تمثله الكتابة ليس إلا ضربا من الاغتيال المؤجل، إذ إن كل تفسير أو تأويل غير مطابق لظاهر النص هو مشروع متجدد أبدا فى قتله تماما، كمشروع دريدا فى وأد أسس «اللوجوس» الغربى ووضع حد لسلطة آباءه المؤسسين.

ولعل العلة الخفية التى تدفع الفكر اليونانى، كما يبرز لدى مؤسس الميتافيزيقا الغربية، إلى استخدام أسطورة «تخوت» المصرية، تقرر فى خارجيتها نفسها، أى فى كونها عنصرا مستجلبا وبذرة مقوضة لمبدأ أولوية الإلهام الروحى و«ثبات الهوية»، وهى الوظيفة عينها التى ستؤديها شخصية «هرمس» (٣٩) من حيث ارتباطها بالسحر والعلم، ومزج الوهم بالواقع والزيف بالصدق والبهرج بالأصالة، فى أن ولاشك أن هذا الالتباس نفسه هو الذى يميز، كما فطن دريدا إلى ذلك، وظيفة العقار أو «الفارماكون» فى حوار «فيدروس»، من حيث ارتباطه باختراع فن الكتابة. ذلك أن هذه يمكنها أن تشكل علاجا ناجعا لدعم الذاكرة وتدوين المعرفة، ولكنها - فى الوقت نفسه - خطر يتهدهدها بالموت والتجمد، وذلك بقدر ما يشكل «تخوت» - فى الأسطورة

الوثيق الذي تقيمه مع هذا «الحضور» الساطع للمواقع والأشياء. ولكن أتى لها أن تصدق تماماً في ذلك! فهي، بحكم طبيعتها، قوة خارجية لا تستطيع أن تثبت الحقائق إلا من العلامات والأشكال والحروف. إنها، من غير شك، تحمل بين طياتها خطراً جسيماً، ألا وهو دفع الذاكرة إلى الاسترخاء والنسيان. ولعلنا نتذكر جميعاً أن مشكلة الإنسان الكبرى هي أنه ينسى وينسى، كما يذهب هيدجر. إنه ينسى؛ فالنسيان هو مشكلة الوجود من حيث هو وجود^(٣٩). والحقيقة أو الوجود الحق، كما تطرحها الميتافيزيقا اليونانية، هي الخروج من النسيان.

ولعل أهم ما يبرز عبر هذه الثنائيات التي يسرع دريدا في كشفها، هو إمكان تصنيفها تحت المسميات التقليدية التي ألفناها؛ مثل التراوح بين الإفراط والتفريط، أو بين الاعتدال وتجاوز الحد. ولكن دريدا يضرب بذلك كله عرض الحائط، ولا يعني إلا بإبراز ما تقوم عليه مثل هذه الثنائيات من محاور توليدية أو قوالب منظمة للمحاورة الأفلاطونية، سواء أكانت هذه تسمى «فيدروس» أم «بروتاجوراس» أم «فيلابوس». وليس من شك في أن المحور الأم الذي ينتظم هذه الثنائيات ويحكم تطور حركتها داخل النص الأفلاطوني، لا يخرج عن مقولتي الظاهر والباطن أو الداخل والخارج، اللتين سبقت الإشارة إليهما. وليس من شك في أن هذه الثنائية الجذرية تستطيع أن تضم بين ثناياها كل أشكال التعارضات المألوفة؛ مثل علاقة الجسد والروح أو النفس، وعلاقة الروح والحرف والطبيعة والفن أو الثقافة وغيرها، إلا أن مركز ثقلها يقر في هذا الطرح الظاهري البحت لقضية الكتابة؛ أي في هذا الطرح الذي يشكل نقطة اللاعودة أو القطعية الجذرية بين الفكر الكلاسي وفكر الحداثة. ذلك أن «الخارج» (Le dehors)، كما يقول دريدا: «لا يبدأ عند نقطة التقاء، ما نسميه، حالياً، النفسي والفيزيائي، ولكن عند النقطة التي بدلا من أن توجد فيها الذاكرة كحركة للحقيقة نفسها، تنترك نفسها للإبدال بواسطة الأرشيف والانزياح بواسطة علامة للتذكر والتذكير»^(٤٠).

معنى ذلك أن خطورة الكتابة لا تكمن في كونها مجرد قوة حجب للوجود، على طريقة هيدجر، وإنما في كونها تنتمي في ماهيتها إلى عالم الإبدال، وهو ما يشكل

بل هيدجر، كما سوف نرى ذلك لاحقاً. ومن هنا، نفهم طبيعة الإشكال الذي يعقده دريدا حول الكتابة؛ فهذه ليست إلا المظهر الخارجي للنفس أو ظاهريتها التي تهدد دخليتها، وذلك بقدر ما تشكل هذه الدخيلة جوهر الفكر الذي يريد «اللوجوس» أن يكون لسانها الحي وترجمانها الصادق. ومع ذلك، فالكتابة - أو اللغة بصفة عامة - ضرورة تعبيرية مفروضة على النفس، ولا مندوحة لها من اللجوء إليها وإلا بقيت مجرد قوة داخلية، ولعل ذلك ما دفع الفلاسفة العرب إلى تسمية النفس «الناطقة»^(٣٧)، وإن كانوا يقفون من صفة النطق الموقف الأفلاطوني الذي أشرنا إليه، والذي سوف نرى صداه عند هوسرل، وهو توجه النفس إلى ذاتها بالحديث عبر عملية الفكر. من ثم، فالكتابة كالت ترجمة والدواء تسم بطابع مزدوج يتراوح بين حدين: فهي - من جهة - تقنية لا تكسب فعاليتها إلا بفضل العلم والمعرفة الرشيدة، وهي - من جهة أخرى - دربة أو مهارة خاصة تقوم على علاقات ملتبسة أو على الأقل غامضة وغير واضحة بقوى الإلهام وسحر البيان، أي بكل ما قد يضفي عليها رونقاً وبريقاً، ولكن على حساب الصدق والأمانة.

إن الكتابة تشبه، في خطورتها، فن الرسم الذي تستمد منه حروفها ووسائلها التصويرية الحسية، وهي مهما بلغت من الدقة في تصوير حقائق النفس أو التعبير عنها، تظل كالرسم محض «محاكاة للمحاكاة»^(٣٨)، أي تظل بعيدة عن الأصل والمثال الذي تبغى تقيده إلى العقول أو الأذهان. وهي كذلك في مشاكلتها للعقار تمثل ضرباً من «الإضافة» إلى الطبيعة، وذلك بقدر ما يقوم الطب اليوناني والطب ما قبل الحديث كله على مبدأ التوافق مع الطبيعة؛ أي أنه يجب على الكتابة - فيما يتصل بتدوين ما يدور بدخيلة النفس - أن تكون مجرد «مساعد»، تماماً كالدور المنوط بالدواء في الطب الطبيعي؛ فالدواء لا يفرض إلا عند الضرورة القصوى، وبعد أن تستنفد كل الوسائل الطبيعية من تمرينات جسمية أو نظام للحمية لرد الجسم إلى نظامه الطبيعي. بعبارة أخرى، ليس على الكتابة إلا أن تعين الذاكرة على المحافظة على ما هو مائل بها من معارف حية، وأن تبقى على هذه العلاقة الداخلية الحميمة التي تربطها بالمثل، وعلى هذا الاتصال

على استبطان الثوائين والتسليم بالحقيقة والمثال، وهو ما لا يتم إلا بتجاوز الشكليات وبالتوافق مع قيم المدينة الراسخة التي لا تقوم حياة مستتبّة ومؤكدة لتمثالها الذاتي من غيرها، وعلى رأسها «الخير» و«الأب» و«الثروة» و«الشمس اللامنظورة»^(٤٢).

على كل حال، إن هذه الثنائية الجذرية للعقار تدفع فيلسوف التفكيك إلى تأويله، لا على أنه حقيقة ثابتة وإنما على أنه «انفراجة اللاهوية» أو الموقع المتحرك للبينية؛ فهو ليس بموجود حاضر ولا بموجود غائب، وإنما إمكان هذا أو ذاك أو، كما يقول في لفته الخاصة، موقع «الاختلاف المرجأ» الذي يمثل بالنسبة إلى كل تعاليم الميتافيزيقا المستبته خطورة الإفراط أو تجاوز الحد. ولعل هذا التأرجح بين السلب والإيجاب، وهو ما يفترض أساساً - في نظر دريدا - غياب الهوية، سمة تفرض على العقار صفة «الخليط»؛ أي ما يماثل مبدأ الشر في الفكر اليوناني لما يشكله هذا الخليط من خطر يتهدد صفاء النفس وسكينتها الداخلية. وليس من شك في أن هذا الخليط أو «المزيج» هو ما يطراً على النفس - هذه الجوانية المحضة - من الخارج؛ أي من عالم المحسوسات والمتعينات التي ارتبطت، عبر الفكر الميتافيزيقي كله، بمظاهر الاغتراب وضياح الحقيقة. ومن ثم، ليس بغريب أن بقود العقار (الفارماكون) قرار المعالج الذي قد لا يوفق في حسمه قضية التوافق بين العلة والدواء، أو مبدأ الاعتدال بين الباطن والظاهر، إلى موضوع «الفارماكوس»؛ أي الطفيلي أو الغريب أو المنبوذ، أو إن شئت كل أشكال «الآخر» التي لا تنى تهدد تماثل الذات وتطابقها مع نفسها، ولا تتوقف عن بث بذور القلق والتخلخل بين طياتها المحكمة التي يجب، من ثم، التخلص منها والتضحية بها في صورة علنية من صور التكفير والتطهير، ومن خلال طقوس عزل أو نفى (Ostracisme) مهيبة تربط بين عملية إقصاء «المذنب» وضرورة تخليص المدينة من الشرور والآثام التي تطبق عليها، والتي لا يتم التحرر منها إلا بتقديم قربان أو «كبش فداء»^(٤٣).

كذلك، يتجسد «الفارماكوس» في شخصية «الفادي»^(٤٤)، وذلك بقدر ما يأخذ الفادي على عاتقه

خطراً جسيماً على المثل الأعلى لذاكرة محضة ومستقلة بذاتها عن كل عنصر خارجي، أي أن مبدأ «الملحق» أو «البديل» (suppléance) - الذي تشكله الكتابة بالنسبة إلى قوة التذكر - يكمن خطره في كونه يقيم عالماً من الحضور الزائف، بدلاً من الحضور الأصلي للمقوم والمثال (Eidos)؛ فالكتابة - مهما تبلغ من البراعة والإحكام - لا تستطيع أن تنوب إنابة مطلقة عن الأصل، وإلا لما أفسحت المجال للتباس المعاني واختلاف طرائق التفسير والتأويل. كما أنها تميل بطبعها، بوصفها نسقاً من العلامات والآثار المادية، إلى نزع الدلالة الحية للصوت عن وظيفتها المتطابقة مع المعنى القائم في النفس أو الذاكرة، لتحولها إلى مجموعة من الرواسم الظاهرية البحتة؛ وهو الأمر الذي يشكل تمجيذا لعالم الوسائط والبدائل، على حساب مبادئ الأصالة والصدق^(٤٥).

بيد أن الإلحاح على كل المظاهر السلبية للعقار أو على الأعراض الجانبية له، إن صح هذا القول، لا يعني فقدانها كل خواصه العلاجية المرجوة؛ ولكن المناط يظل هنا قضية «حسم» في المقام الأول؛ وهو الأمر الذي يقع على عاتق مقرر الدواء نفسه، سواء أكان هذا المقرر (Pharmakeus) طبيباً أم ساحراً أم فيلسوفاً أم سفسطائياً. ودلالة ذلك، في قراءة دريدا لأفلاطون، أن العلم قوة ومنه ذات حدين؛ فهي إما تنتج آثاراً طيبة ونافعة وإما تولد نتائج ضارة وفتاكة، وفي كلتا الحالتين لا يكون المحك أو المرجع الذي يعول عليه مزاج المعالج أو فعالية الدواء، وإنما المواءمة بين هذا الأخير وجسم المريض، تماماً كما يتحتم على الفيلسوف - الذي لا يخلو شخصه مثل سقراط من الشك وسوء الظن - أن يوائم بين تعاليمه المولدة للحكمة والحقائق النافعة للمدينة والإنسان.

هناك، إذن، استخدام جيد للعقار، كما أن هناك استخداماً سيئاً أو ضاراً له. وليس الاستخدام الموفق، على كل حال، من الأمور المفروغ منها أو المقررة مقدماً. ذلك أن تناول الدواء أو الأمر به ليس محض «وصفة» يتفوه بها أو تخط على رقعة ما؛ إذ لا بد لنجاح أثره من التحلي ببعض الصفات الحميدة كالشجاعة والقدرة على مجابهة احتمال الموت؛ أي أن اللجوء إلى الدواء ليس محض تناول آلي أو ظاهري؛ فهو يتطلب، على شاكلة المثال السقراطي، القدرة

تخليص المدينة من الجرائر التي تنسبها هذه، بغرض الحفاظ على تماسكها الداخلي، إلى خطر أو عدو خارجي، وهو خطر غالباً ما ينذرنا بالفناء المؤكد، إذا لم تتطهر ولم تكفر عن ذنوبها بتقديم الفداء المرجو لتهدة الآلهة الغضبية. وليس من شك في أن سقراط، كما رأينا بصدد شخصية المجنون عند فوكو^(٤٥) وشخصية الشرير عند جان بول سارتر^(٤٦)، كان يمثل الضحية النموذجية أو الصورة المثلى لما يمكن أن تكون عليه شخصية «الفادي»، نظراً لما تعرض له من اتهامات زائفة ومن غبن فادح أودى بحياته. لقد كان سقراط ضحية لعلم السفسطائيين الزائف ولبلاغتهم الخادعة، ولعمى الرجال والقادة الذين تصرفهم المظاهر الخارجية للسلطة عن الحقائق والمثل الثابتة التي لا تقوم حياة كريمة وأصيلة بغيرها.

على هذا النحو، يتمثل لنا سقراط في صورة الحكيم الملهم الذي يستمد وحيه من الآلهة وليس من براعته أو حنكته الخاصة^(٤٧)، بينما يبرز أعداؤه في صورة الكتبة والرسامين الذين يكتفون بمحاكاة الحقيقة وتصيد الصور والعلامات الخارجية للوجود الحق. ولعل المقارنة بين سقراط وغرمائه تكتسب دلالة أعمق لو أدركنا أن صوت الآلهة بالنسبة إلى سقراط لا يشبه إلهام الشعراء الذين - في سعيهم إلى تدوين ما يلتقطونه من أنغام وألحان القريض - سرعان ما يضيعون ما به من وحي الإله الحي. ولعلمهم في ذلك أقل درجة من المصورين الذين يكتفون بالمحاكاة ولا يدعون الإمساك بحقائق الأشياء وبجوهر الوجود. ومن ثم، تتأكد حقيقة سقراط من حيث هو حامل لـ «لوجوس» الإلهي ولكلمة الشمس والأب، ومثال منبت الصلة بكل ما ينتمي إلى عالم اللعب والمسرح والأقنعة، وبكل ما ينأى عن المصدر الأول للخير والحق ويقرب من فوضى الجماهير^(٤٨).

ألا يعني ذلك، في نهاية المطاف، أن الكتابة تحمل بين جوانبها شراً لا بد منه، وأنها تمثل حلاً أبتر لم يلجأ إليه الإنسان إلا في غياب الكلمة الحية، على إثر موت الأب والابتعاد عن المصدر المؤسس؟ إنها، كما يحاول دريدا

إبرازها، حركة إفشاء وصيرورة، وتعديل وتبديل لما يحاول أن يبقى ماثلاً في ذاته ولذاته كحضور أبدي، حركة الأثر والظلال مقابل الحياة الفياضة للمثال الأنطولوجي في سطوعه الأول. إن الكتابة، في تحركها الدائب والمستمر بين النور والظل، وبين الصوت الحي والرمز المحفور، بين الإرادة الطليقة وخدع الصناعة، بين الأصل والصورة والجوهر والمادة والروح والجسد، ليست إلا «الظاهر» المحض، هذا الظاهر المتعين في نسيج اللغة وحركتها نحو التشكل الذي يفرض قوالبه وصيغته الحتمية على الفكر ويكون بالنسبة إليه بمثابة شرط الإمكان، شر لا بد منه، لأن الكتابة تحجب بقدر ما تبرز وتبين وتكشف بقدر ما تخفي وتنمو؛ ولكن هذا الشر الكامن فيها هو - في حد ذاته - نوع من الخير ومن الإيجاب، كما يبرز، ذلك في محاوره «طيماروس»؛ ذلك أن الكتابة بقدر ما هي موات وجمود، تستطيع أن تجمع بين حروفها شعث الفكر وشتاته، كما تستطيع أن تحمي كلمة الأب أو السيد من التعدد والتكاثر. وليس من شك في أن في ذلك جنة ووقاية ضد الجموح والغلواء والنزوع نحو المخالف والمغاير^(٤٩).

مهما يكن - إذن - من أمر سلبية الكتابة، فإنها تفرض، أردنا أو لم نرد، على «اللوجوس» ارتداء لباس اللغة، خاصة أن الحضور المطلق للمثال لم يعد قريب المثال منذ انحسار الأصل ووفاة المعلم. ولكن - كما يؤكد دريدا - ليس من العجيب أن تكون الكتابة نفسها أساس هذا الاختلاف الجذري الذي يقدم لنا، على السواء، شرط إمكان وعدم إمكان الحقيقة؟ ذلك أنه لا تأكيد ولا عودة لحقيقة المثال خارج نطاق البديل والحرف والعلامة، ولا حيلة أمام غياب «الوحدة الملائمة» الأولى من «بديل مماثل» إلى حد التطابق و «مغاير إلى حد الإنابة بالإضافة»^(٥٠). بعبارة أخرى، ليس في إمكان «الموجود» أن يكون ماثلاً في حقيقته أو «واقعه الحي» في قلب الكتابة من غير أن يحتجب؛ فهو الحاضر - الغائب، حاضر بغيبابه الساطع من حيث هو مثال، وغائب خلف حجب الكتابة - البديل التي تمثله وتنوب عنه.

بمحو كل اختلاف بين «النحو» و «الأنطولوجيا». من ثم، تصبح اللغة في كينونتها الظاهرية البحث أنطولوجيا العصر، وتصبح الكتابة جسم هذه اللغة إن سلبا وإن إيجابا بالنسبة إلى حاضرها غائب وخفى أبدا. سلبا بقدر ما تشكل بديلا للوجود - الحضور في تزامنه مع اللوجوس، وإيجابا بقدر ما تمثل شرط تجلي الوجود في الموجود، أى هذا الظل الذى يردنا إلى ذبائك النور البعيد، الذى لا يكاد يسطع عبر إيجابية الكتابة فى حضورها المتعين حتى يتلاشى ويتراجع من جديد.

على هذا النحو، لا يمكن للكتابة، إذا تكلمنا من منظور هيدجر، أن تستنفد الوجود، وذلك بقدر ما يكون الوجود هو المتاح على الدوام فى انسجامه وتراجعته، ولا يمكنها، إذا تكلمنا من منظور دريدا، إلا أن تفرض على الوجود حضورها الإشكالي بوصفها ممارسة سلبية، وانفتاحا جذريا على الموت، وشرط إمكان لقيام الاختلاف ومن ثم اللغة والكلام. ذلك أنه بدأ من الكتابة - البديل ومن نشاطها، كتاب أو وليد، «ينصدر» المصدر وينفتح «اللوجوس» على الباطن والظاهر؛ على ظاهر ينتهى، بالنسبة إلى الحداثة،

المواش

Maurice Blanchot, *Entretien infini*, Paris, Gallimard, pp. 12- 34 .

(١) انظر:

(٢) نقرأ لأبي حيان فى «المقابلة» ٩١ قوله: «يقال: ما الصدق؟ الجواب: مطابقة القول لما عليه الأمر، ويقال أيضا: الإخبار عن الشيء بما هو عليه». وكذلك: «يقال ما الحق؟ الجواب: هو ما وافق الموجود وهو ما هو».

انظر، المقابسات لأبي حيان التوحيدي، تحقيق وشرح حسن السندوي، دار الصباح، الكويت، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ٣١٦ - ٣١٧. Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on Penser?* Paris, P.U.F., 1967, p. 29 .

(٣)

إن العلاقة بين الأسطورة والعقل، أو بين «الميثوس» و«اللوجوس»، علاقة جد ملتبسة فى واقع الأمر، ومصداق ذلك ما يقوله لنا هيدجر: «الميثوس معناه: القول القاتل، فالقول، بالنسبة إلى اليونانيين هو الكشف وفعل التجلي، أو بصورة أدق إظهار البادى وما هو كائن فى البادى وما هو فى تجليه، إن الميثوس، فى قوله، هو ما هو كائن، هو، فى إسفار سمعاه، ما يتجلى. الميثوس هو السعى الذى يخص الكينونة الكلية للإنسان بطريقة مسبقة وجذرية، السعى الذى يدفعنا دفعا إلى التفكير فى الموجود المتبدى، الكائن واللوجوس يقول الشيء نفسه. إن الميثوس واللوجوس لا بدخلان، كما يظن أول مراد لتاريخ الفلسفة، فى تناقض مرده إلى الفلسفة نفسها. وعلى وجه التدقيق، إن المفكرين الأوائل من اليونانيين (برمنيدس المقطع ٨) يستخدمون ميثوس ولوجوس بالمعنى نفسه. ولا يتباعد الاثنان ولا يتمازجان إلا حيث يفقدان كيانهما الأول». ص ٢٩.

(٤) محمد على الكردى، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ١٤٨ - ١٤٩.

(٥) انظر فى هذه المفاهيم: كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا فى الفلسفة الغربية بما هى سيبلية أفلاطونية، «فصول»، المجلد الحادى عشر، ١٩٩٣، ص ١٩٥ - ٢٢٩.

(٦) المرجع نفسه. و انظر تفسير الكاتب لمعنى الجدل الصاعد عند هيجل (Aufhebung) بمعنى «الانتساخ» فى العربية. ص ١٩٧.

(٧) ذلك أن هذه المسافة أو هذه الفجوة يشغلها خطاب اللاشعور الذى لا يرد، فى عرف «لاكان»، إلى الدفقات نفسها على طريقة «فرويد»، وإنما إلى لغة منقصة لذات غير متطابقة مع نفسها.

انظر:

Sous la direction de Gérard Miller, Lacan, Paris, Bordas, 1987, pp. 14-15.

(٨) انظر: أحمد حسان، مدخل إلى ما بعد الحداثة. (إعداد وترجمة). كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد ٢٦، القاهرة، مارس ١٩٩٤، ص ٧٩-٥٣.

(٩)

Françoise Proust, *Kant 'le ton de L'histoire*, Paris Payot, 1991, p. 7.

إن المؤسس الحقيقى، فى الواقع، لفكر التاريخ وليس لفلسفة التاريخ هو عمانوئيل كانط، وذلك من حيث كون «فكر» التاريخ، وفقا للكتابة، تأملا وتقريما للخبرات والتجارب التاريخية وتحديدا للخطوط التى ترسمها لنا هذه التجارب. أما هيجل، فهو فيلسوف النهايات: نهاية الفلسفة ونهاية تاريخ الفلسفة. وفى رأى الكاتبة أيضا بعد هيدجر هو الذى وضع حدا للتاريخ. ولكن علينا أن نرى أن نهاية التاريخ ليس معناها توقفه، ولكن اكتشاف معناه الحقيقى، وهو محدوديته وقربه «إلالم» من نهايته، وهى نهاية لا نهاية لها. ص ٧

Jacques Derrida, *Marges de la Philosophie*, Paris, Ed, de Minuit, 1972, p. VII .

Roland Barthes, "L'effet de réel," in *Lirréature et réalité*, Paris, Seuil, (Points), 1982, pp. 81-90.

(١٠)

(١١)

- (١٢) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون، طبعة ١٣٦٧ هـ - ١٩٤٨ م، الجزء الأول. للاسم في العربية، كما في الفرنسية، وظيفة وفضيلة، فهو يحيط بالمعنى ويحدده ويمنع الالتباس والتأويل، يقول الجاحظ: «وقال ثمامة: قلت لجعفر بن يحيى: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة. الذي لابد له من، أن يكون سليما من التكلف، بعيدا عن الصنعة، بريئا من التعقد، غنيا عن التأويل». ص ١٠٦.
- (١٣) Jacques Derrida, *La dissémination*. Paris, Ed. du Seuil, 1972, p.12.
- (١٤) مشكلة «الهرمنوطيقا» محاولة المفسر «تملك» المعنى الكامن أو «الخفي» في النص الذي يقوم بتأويله أو إعادة قراءته، بينما يقوم التفكيك على فك الارتباط بين الشعور والنص، وعلى كشف تناقضات هذا الأخير وفراغاته التي يعيد توظيفها وإنتاجها وليس شحنتها بدلالات جديدة لا تتعارض مع «روح» أو «عبقريّة» أو «هوية» النص الأصلي. انظر في فن التأويل:
- Jean- Paul Resweber, *Qu'est- Ce qui'interpréter? Essai sur les fondements de l'herméneutique*. Paris, Cerf, 1988, p. 11-21.
- والدراسات الرائدة التي نشرها نصر حامد أبو زيد تحت عنوان: إشكاليات القراءة وآليات التأويل - كتابات نقدية (١٠) - القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس ١٩٩١.
- Jacques Derrida, *La Dissémination*, op. cit, p. 42.
- (١٥) يرجع «فكر الظاهر» (La Pensée du dehors) في الواقع إلى موريس بلانشو، المفكر والنقاد الروائي، الذي يرد الأدب إلى نوع من الممارسة العدمية والفكر إلى العلاقة الجذرية التي تربط الإنسان بالموت. ونحن لا نستطيع أن نفهم دريدا إلا على ضوء بلانشو الذي يتقاطع معه، والذي يضع أهدينا، مثله تماما، على سمة جوهرية خاصة بوضع «الأخر» في قلب المسائل لذاته (Le Même). والمائل لذاته بشكل، كما نعلم، ركيزة كل فكر عضوي متعلق على نفسه، بينما الانفتاح على «الأخر» - هذا الآخر الذي يقع بداخلنا قدر ما يقع في الخارج - هو أساس الفكر النقدي وكل فكر منحرف وبناء.
- (١٦) المرجع نفسه، ص ٢٠٣ - ٢٩٤.
- Philippe Sollers, *L'écriture et L'expérience des limites*. Paris, Ed. du Seuil (Point), 1968, p.6.
- (١٨) يقول المؤلف بالنسبة إلى رواية أعداد: «فنحن بصدد رواية حقاً، وذلك بقدر ما يتم فيها، على السواء، من تصوير للعملية السردية ومن دفع لهذه العملية إلى ما يتخطى حدودها. إننا بصدد رواية تهدف إلى جعل عملية الاستخدام الروائي وأثاره المضللة أمراً مستحيلاً» ص - ٦.
- Jacques Derrida, *La dissémination*, pp. 294-361.
- (١٩) تقوم نظرية سوللرز على منظور المادة التاريخية للكتابة من حيث ممارسة تقطيع الحقل الإيديولوجي أو المنظور التصوري للأدب السابق عليها، ومن حيث هي ممارسة نصية منتجة لتاريخيتها. من ثم، فهي تعمل بطريقة منهجية على تحطيم كل لغة تسمى إلى الهيمنة الواحدة الجانب على الأدب أو الفكر، وذلك لتفجر فيها، بوصفها ممارسة تاريخية فعلية، اللغات أو المستويات اللغوية المختلفة التي يعمل كل فكر إيديولوجي مائد أو كل سلطة إيديولوجية رسمية على كبتها أو طمسها على أساس من رد الاختلاف إلى وحدة وهمية وباسم معايير وقيم مفارقة لطبيعة العمل الأدبي بوصفه فعلاً حراً وتلقائياً. انظر: Ph. Sollers, op.cit., pp. 8-13.
- (٢١) يقول «جى ميشو» بصدد الشعر الرمزي:
- «كما أن الكلاسيكية قد بحثت عن جوهر الفن، والرومانسية عن جوهر الغنائية، فإن الرمزية تبحث عن جوهر الشعر، أى عن الشعر الخالص، هذا الشعر الذي سوف بدلها على كيفية قيام العالم، وذلك بالكشف عن البنية المثالية للكون. إنها تبحث، من ثم، عن الوصول بواسطة الحداثس وتجاوز اللاشعور إلى نوع من الشعور الأسى الذي يسمح بالاتصال مع الواقع الأوتى. وهكذا بصدد الشعر، بفضل الرمزية، إلى الكينونة، ويلحق بالميتافيزيقا. انظر:
- محمد علي الكردي، «قضية الغموض والإبداع الشعري عند ملارميه»، مجلة «الفصل»، العدد (١٥٤) ربيع الآخر ١٤١٠ - نوفمبر ١٩٨٩، ص ١٥.
- Geoffrey Bennington et J.Derrida, Jacques Derrida-Ed. du Seuil, 1991 pp. 30-32.
- (٢٢) يقول بينجنون: «يبدو للوهلة الأولى، أن نظرية مادية الدال، التي تنسب أحيانا إلى دريدا خطأ، تكرر انتصار المادية. إلا أن ذلك كان، في قرارة الأمر، موقف جماعة «Tel quel» ص ٣٠ - ٣٢.
- (٢٣) انظر: البنية، اللعب، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية - جاك دريدا، ترجمة مع مقدمة توضيحية لجابر عصفور مجلة «فصول»، المجلد ١١، العدد ٤، ١٩٩٣، ص ٢٣٠ - ٢٥٠.
- (٢٤) وعلى رأسها دراسة والتر - ج. أويج، الشفافية والكتابة - ترجمة ومقدمة لحسن البنا عز الدين - عالم المعرفة - الكويت، عدد (١٨٢)، ١٩٩٤.
- نحن نعتمد فكرة الكاتب عن وجود صورة لفظية أو شفافية للفكر الإنساني وصورة كتابية، ولكننا لا نقبل دون تحفظ قوله بأنه ليس هناك مدرسة شفافية أو كتابية - انظر، ص ٤٧.
- (٢٥) بالرغم من أن التركيز على ظاهرة الكتابة قضية تربط ارتباطا وثيقا بمرور إشكال الحداثة، إلا أن هناك من كان يدعو إلى أسبقية ظهور الكتابة على الشفافية مثل C. Duret B. de Vigenère منذ بدايات العصر الكلاسي. انظر:
- Claude Hagège, *L'homme de paroles*- Paris, Fayard, 1985 (Folio-essais), p. 91.
- (٢٦) انظر، والتر - ج. أويج، الشفافية والكتابة، ص ٧٩، ٨٥ ونسب الكاتب هذه الآراء إلى «هافلوك». ولا شك أن إدانة أفلاطون للشعر والشعراء أمر معروف، إلا أن موقف أفلاطون من الشفافية هو موضوع التساؤل هنا، وإن كان من المعروف أيضا أن أفلاطون لم يدون فلسفته وخاصة ما يسميها الأوهاني «فلسفته الحق» التي لا يمكن أن تدون. انظر أحمد فؤاد الأوهاني، أفلاطون. نوايغ الفكر الغربي - دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٤.

Claude Hagège, op. cit., pp. 108-109.

(٢٧)

لعل ما يفسر التصاق صورة الحياة بالكلمة المنطوقة هو ما يصاحبها من ظاهرة النبر، وهو ما لا يستطيع أى نظام كتابى الاحتفاظ به.

(٢٨) إن هذه الرواية التى يقدمها دريدا لأسطورة «أورثيا» لا تنطبق تماما على الأسطورة كما ترد فى كتب «الميثولوجيا». ذلك أن هذه العذراء، التى ربما تمثل نسيم الربيع، قد وقعت ضحية لاختطاف من قبل «جن» الرياح الشمالية بينما كانت تلعب مع لداثا على ضفاف نهر «الإلبسوس». انظر، ص ص ٥٦٢ - ٥٦٣ من كتاب:

P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Paris, Garnier, 1878 et 1884.

J. Derrida, *La Dissémination*, op. cit, pp. 71-78.

(٢٩) العالم المخار إليه هو «ليون روبين»، انظر:

J.J. Rousseau, *les rêveries du promeneur Solitaire*. Ed. Garnier- Flammarion. Paris, 1964.

(٣٠) انظر:

ربما يمد «روسو» أول كتاب ميز بين الإنسان والكاتب أو بين الطبيعة والثقافة، وفقا لمصطلح الأنثروبولوجيا، فالإنسان فى نظره هو الدخيلة الصادقة الآمنة بينما الكاتب هو الوجه الخارجى له، أو هو الفتاع الذى يتوجه إلى المجتمع والغير. ومن هنا أهمية روسو بوصفه نموذجاً لفكر دريدا.

J. Derrida, op.cit. pp. 80-87.

(٣١)

Jules Chaix- Ruy, *la pensée de Platon*. (pour connaître) Paris, Bordas, 1966, p. 91.

(٣٢)

يشير المؤلف إلى حوار «إقراطيلوس» فى هذا الصدد: «إن اسم هرمس، يقول لنا إقراطيلوس، يبدو متصلاً بالخطاب، فكل وظائف هذا الإله، وكل سمات شخصيته من حيث هو مترجم ومبعوث وماكر ولص وخطيب خلاب وحام للتجارة، تلخص فى فكرة اللغة أو هى اللغة نفسها. «ويسمى المؤلف إلى أن ما يقوله أفلاطون عن «هرمس» واللغة أيضا ما هى يقوله ابن سينا عن الخيال الذى قد ينير طريقنا وسبقنا بقدر ما قد يضلنا ويخدعنا. انظر، ص ٩١. وانظر أيضا بصدد دمج «تخوت» بشخصية «هرمس» عند الإغريق: سامى جيرة، فى رحاب المعبود توت - رسول العلم والمعرفة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٦٣.

J. Derrida, op.cit., 80-97.

(٣٣)

(٣٤) إن تفضيل الكلام «الحى» على الكتابة ليس وفقا على فكر سقراط وتلميذه أفلاطون، إذ إننا نجد موقفاً مشابهاً لذلك عند أبى حيان الترحيدى، ففى اللبلة الخامسة والثلاثين من الجزء الثالث لكتاب الإمتاع والمؤانسة يذكر أبو حيان أن الوزير أبى عبد الله العارض أرسله إلى أبى سليمان المنطقى لسؤاله عن النفس والطبيعة والعقل وأوصاه بما يلى: «... لا تدع خطي عنده، بل انسخه له، وحصل ما يبيحك به، وبصدق لك بحقيقته، ولخصه وزنه بلفظك السهل وإفصاحك البين، وإن وجب أن تباحث غيره فافعل، فهذا هذا، وإن كان الرجوع فيه إلى الكتب الموضوعية من أجله كافياً، فليس ذلك مثل البحث عنه باللسان، وأخذ الجواب عنه بالبيان، والكتاب موات ونصيب الناظر فيه منزور، وليس كذلك المذاكرة والمناظرة والمؤانسة...» انظر، كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان الترحيدى. الجزء الثالث، ص ص ١٠٧ - ١٠٨ - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت.

(٣٥) تشير إلى قول الرسول الكريم: «إن أحبكم إلى وأقربكم منى مجلسا يوم القيامة، أحاسنكم أخلاقا، الموثنون أكفأفا، الذين يأنفون ويؤلفون. وإن أبغضكم إلى وأبعدكم منى مجلسا يوم القيامة الثرثارون المتشدقون المتفيهقون». انظر البيان والتبيين لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ١٩٤٨، الكتاب الثانى، ص ٢١.

Jules Chaix-Ruy, op.cit., p.210.

(٣٦)

(٣٧) يقول أبو حيان فى المقاييسات: الفكر من خصائص النفس الناطقة، والنطق فى النفس يتصفح العقل بنور ذاته...».

انظر «المقاييسات» ٤١ من المرجع المذكور، ص ٢٠٣.

(٣٨) أحمد فؤاد الأهوانى، أفلاطون، المرجع المذكور.

يقول المؤلف بصدد موقف أفلاطون من الشعر والرسم: «إنه يريد مدينة فاضلة تحكمها الفلسفة أى الحق. ولكن الشعر، وهو ضرب من الفن، بعيد عن الحق ثلاث مرات، لأنه محاكاة لمحاكاة. وهذه هى نظرية أفلاطون المشهورة عن الفن وصلته بالحقيقة. ولكى يوضح هذه الفكرة ضرب مثلاً بالسرير، فهناك السرير الأول، وهو المثال، خلقه الله، والسرير الثانى الذى يعد محاكاة للمثال السرير، الذى يصنعه النجار، والسرير الثالث الذى يعد محاكاة لسرير النجار مما يرسمه المصور الفنان. قصورة السرير كما يرسمها الفنان بعيدة عن الحقيقة ثلاث مرات. ونحن إذا حاولنا رسم أى شئ فإنما نرسم المظهر فقط لا الجوهر، فالرسم محاكاة للمظاهر لا للحقائق...» ص ٤٤.

Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*. Paris, Gallimard, 1967.

(٣٩) (الترجمة)

يقول هيدجر: «إذا كنا مع ذلك، نتأمل مسألة الوجود من حيث هى مسألة عن الوجود من حيث هو وجود، فإنه من الواضح حينئذ لمن يتأمل حقا وفقا لذلك، أن الوجود من حيث هو وجود يظل بالضبط غائبا على الميتافيزيقا، أى فى طيات النسيان؟ وذلك بطريقة جد مرسومة إلى درجة أن نسيان الوجود الذى يقع بدوره فى النسيان هو الباعث المجهول ولكنه الثابت الذى يدفع إلى التساؤل الميتافيزيقى...» ص ٣١.

Derrida, op.cit., p. 124.

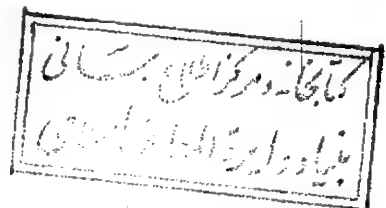
(٤٠)

(٤١) المرجع نفسه، ص ١٢٥ - ١٢٦.

(٤٢) المرجع نفسه، ص ١٣٣ - ١٤٠.

- (٤٣) المرجع نفسه، ص ١٤٦ - ١٥٢.
- (٤٤) (مترجم عن الإنجليزية)
يقول المؤلف إن «الفارماكوس» يتمثل، في التراث، في شخصية «أيوب» وفي الأسطورة في شخصية «بروميسوس» وفي الأدب الحديث في بعض شخصيات كانكا، وهو ليس وقفا في نظره على «التراجيديا السافرة» إذ يمكن أن نجد له قرينا في «الكوميديا الساخرة» مثل شخصية «طرطوف» عند موليير أو شخصية «شابلن» المشهورة. انظر، ص ٥٨ - ٦٣.
- (٤٥) محمد علي الكردى، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، ص ٢٠١.
- (٤٦) محمد علي الكردى، سائر وجهيه أو الشر والحرية «عالم الفكر»، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، ١٩٨١ - انظر، ص ٣١٣.
- (٤٧) أحمد فؤاد الأهواني، أنطولوجون، ص ٤٣.
- (٤٨)
- (٤٩) المرجع نفسه، ص ١٧٢ - ١٨٩.
- (٥٠) المرجع نفسه، ص ١٩٢ - ١٩٥.

J. Derrida, op.cit. pp. 153, 167.





متابعات



عبد الله إبراهيم

أفنان القاسم

فخرى صالح

إدوار الخراط

■ البنية السردية في رواية «أنت منذ اليوم»

■ قراءة دلالية لـ «الهامشي»

■ أمجد ناصر: شعرية الحنين

■ السعى إلى الاتحاد في «العاشق والمعشوق»

فى التجربة الإبداعية لـ تيسير سبول

البنية السردية

فى رواية أنت منذ اليوم

عبد الله إبراهيم *

- ١ -

التعبير (= الخطاب). ولما كانت البنى السردية فى الرواية متجددة وكثيرة، فمن المؤكد أن هذا الضرب من البناء سيضيف إلى رصيد تلك البنى ما هو جديد وجدير بالبحث والتوصيف. ولا ينبغي أن ينظر إلى هذا البناء، بوصفه بناء غير متماسك، يفتقر إلى الانسجام، وذلك بأن توضع المعايير التقليدية فى الأبنية السردية، مقياساً لانسجامه وتماسكه، كما ذهب بعض من وقف على هذه الرواية ^(٢)، إنما يلزم البحث النقدي دراسة الموضوع بذاته، تبعاً لخصائصه التى يتصف بها، لا فى ضوء أبنية مختلفة الخصائص.

ويضاف إلى السببين التاريخي والفني، سبب آخر، يتصل بتاريخ الرواية العربية فى الأردن، فقد ذهب الناقد فخرى صالح إلى أن الكتابة الروائية فى الأردن لم تؤسس لنفسها أرضية صلبة إلا بعد صدور هذه الرواية، ورواية (الكابوس) لـ أمين شتار عام ١٩٦٨، مؤكداً أن النصوص الروائية التى سبقت هاتين الروائيتين هى «نصوص ميتة على صعيد التاريخ النوعي»، وهى «نصوص منسوبة غير فاعلة»، مما دفعه لتأكيد أن «تاريخ النوع الروائي فى الأردن يبدأ حقاً عام ١٩٦٨» ^(٣)، تأسيساً على أهمية الريادة الإبداعية لروائتي سبول وشتار، وليس على أهمية الريادة الزمنية لروايات آخر.

تعود أهمية رواية (أنت منذ اليوم) لـ «تيسير سبول» فيما نرى، إلى سببين رئيسيين، أولهما تاريخي وثانيهما فني، أما التاريخي فهو أنها من أولى الروايات العربية الحديثة التى استلهمت أحداث عام ١٩٦٧، وكشفت - بواسطة التخيل السردى - الأحداث التى سبقت النكسة وعاصرتها ثم أعقبته، كأنها بذلك قد فتحت الأفق أمام الرواية العربية لتمثيل الهزيمة سردياً ^(١). وأما الفني، فيمكن تفصيله بالقول، إن رواية (أنت منذ اليوم) قد طرحت نموذجاً من نماذج البناء الفني، لم يعرف من قبل فى الرواية العربية، إلا فى حدود ضيقة جداً، وأقصد به البناء الذى يقوم على ترتيب مشاهد سردية متناثرة فى الزمان والمكان، لا تتضافر فيما بينها لتشكيل حكاية تقليدية، إنما لتكوين خطاب يقوم على تنضيد المشاهد وتوازئها، أكثر مما يقوم على بناء سياق متدرج يهدف إلى إنشاء حكاية. ولهذا، نشة تعارض فني جديد، يوهم بأن لا انسجام بين محتوى التعبير (= الحكاية) وشكل

-٢-

وقفنا في الفقرة (١) على ما نرى من الأسباب الموضوعية والفنية والتاريخية التي تغذى رواية (أنت منذ اليوم) بأهميتها الخاصة، سواء أكان الأمر يتصل بموقعها في سياق تطور الرواية العربية الحديثة، أم بما تنطوي عليه من بنية سردية متميزة. وهي الأسباب التي رجحت اختيارنا لها موضوعاً للتحليل الذي سينصرف إلى ما هو من شأن الممارسة النقدية، وليس التاريخية؛ أعني أن المظهر الذي سيستأثر باهتمامنا، إنما هو «البنية السردية» لرواية سول.

تشكل البنية السردية للخطاب من تصافر ثلاثة مكونات أساسية هي الراوى والمروى والمروى عليه. إن الراوى هو مصدر الإرسال السردى، أما المروى عليه فهو الذى يتلقى ذلك الإرسال، أما مادة الإرسال فهي المروى الذى ينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث التى تقترب بأشخاص، يؤطرها فضاء من الزمان والمكان. وتعد «الحكاية» جوهر المروى، والمركز الذى تتفاعل حوله مكونات البنية السردية الأخرى. ولقد جرى فى الدراسات السردية المتخصصة تفريق بين مستويين من مستويات المروى: أولهما سلسلة الأحداث المروية، بما تكون عليه من ارتداد واستباق وحذف، وقد اصطلح عليه الشكلايون الروس بـ «المبنى». وثانيهما: الاحتمال المنطقى لنظام الأحداث قبل ظهورها فى الخطاب، واصطلحوا عليه بـ «المتن». إن «المبنى» يحيل إلى النظام الذى يتخذه ظهور الأحداث فى سياق البنية السردية، أما «المتن» فيحيل إلى المادة الخام التى تشكل جوهر الأحداث فى سياقها التاريخى. وقد اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهى المروى المتلازمين؛ إذ ميز «جانمان» بين «القصة Story» - وهى سلسلة الأحداث، وما تنطوى عليه من أفعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان - و «الخطاب Discourse» الذى هو التعبير عن تلك الأحداث، ثم خلص إلى تأكيد أن القصة هى محتوى التعبير السردى، وأن الخطاب هو شكل ذلك التعبير، وهنا يلاحظ الفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه وهو الأمر الذى أفضى إلى دراسة هذين المظهرين من مظاهر المروى، بوصفهما وجهين متلازمين، لا يمكن التفريق بينهما إلا افتراضاً لحاجات البحث والتحليل^(٤). فلنقف، إذن، فى ضوء ما مرّ، على مكونات البنية السردية وطبيعتها فى رواية (أنت منذ اليوم)^(٥).

-٣-

يتناوب السرد فى الرواية بين مستويين: ذاتى مباشر يمثل المنظور السردى لـ «عربى» الشخصية المركزية فى الرواية، وموضوعى غير مباشر يمثل المنظور السردى لراو عليهم، يتصف أحياناً بالحياد والموضوعية فى تقديم الأحداث، وهو يستعين بضمير الغائب، ويتصف أحياناً بالانحياز إلى «عربى» حينما توطر رؤيته الموضوعية رؤية «عربى» الذاتية. وللتدليل على ما ذكرناه لابد من تقديم معطيات تدعم هذا الوصف.

تتركب رواية (أنت منذ اليوم) من تسع فقرات متتابعة، تحوى على ثمانية وخمسين مشهداً سردياً وحسب المسرد الآتى^١

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
عدد المشاهد	١٣	١١	٣	١٠	٨	٥	٢	٥	١

يتضح من المسرد أعلاه أن الفقرة الأولى فى الرواية تتضمن أكبر عدد من المشاهد السردية، وأن الفقرة الأخيرة بكاملها تتكون من مشهد سردى طويل مركب. وبينهما يختلف عدد المشاهد. ليس ذلك فحسب، بل إن الرؤى السردية الذاتية والموضوعية تتنازع تلك المشاهد وتتقاسمها، ويمكن تنظيم مستويات تلك الرؤى حسب ضروبها الذاتية والموضوعية من خلال المسرد الآتى الذى يكشف تواتر تلك الرؤى فى تضاعيف المشاهد السردية حسب فقراتها:

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
مشاهد السرد الذاتى	٦	١	٧	٢	٣	٢	٢	٢	١
مشاهد السرد الموضوعى	٧	١٠	٢	٣	٦	٢	٣	٥	٨

يكشف مسرد الرؤى السردية أن هنالك خمسة وعشرين مشهداً سردياً تعتمد الرؤية الذاتية لـ «عربى» وهنالك ثلاثة وثلاثين مشهداً تعتمد على الرؤية الموضوعية للراوى العليم، من مجموع مشاهد الرواية، وعددها ثمانية وخمسون مشهداً. مما يدل على أن نسبة مشاهد السرد الذاتى المثوية إلى مجموع المشاهد هى حوالى ٤٤٪ فيما تبلغ نسبة مشاهد السرد الموضوعى المثوية إلى مجموع المشاهد حوالى ٥٦٪.

متناثرة لا ينتظمها خيط، إنما تنشظى في ذاكرة الشخصية المركزية، وفي منظور الراوى العليم، والمتلقى هو وحده الذى يستطيع تركيب عناصرها، ليس اعتماداً على معطيات السرد كما تجلت فى الخطاب، إنما من خلال إيجاد سياق خاص يراعى فيه التسلسل الزمنى للوقائع المتناثرة. ولتوضيح ذلك، نحاول أن نقدم محاولة لتنظيم جزء من «الحكاية»، كما تجلت فى (أنت منذ اليوم) اعتماداً على الفقرة الأولى بمشاهدها المتداخلة. ثم يصار بعد ذلك إلى تعميم الأمر على الرواية كلها.

تتركب الفقرة الأولى من الرواية، كما أسلفنا القول من (١٣) مشهداً سردياً، لا ينتظمها سياق زمنى، إنما ينظمها سياق الخطاب عبر تنضيد المشاهد جنباً إلى جنب، دون مراعاة صيغ الترتيب الزمنى المتعاقبة. فبعض تلك المشاهد ينتمى إلى الماضى البعيد المتصل بطفولة «عربى» مثل المشاهد (١، ٢، ٣، ٥، ٨، ١٢) وأخرى تنتمى إلى الماضى أيضاً، ولكنها تتصل بشباب «عربى» وهى (٧، ١٠، ١١)، أما المشاهد السردية (٤، ٦، ٩، ١٣)، فهى تعاصر زمن السرد تقريباً، وإن كان المشهد الأخير (١٣) فى حانة أبى معروف، هو - فى أغلب الاحتمالات - الذى يفجر تلك المشاهد، ويستدعيها إلى ذاكرة «عربى». وهكذا، يمكن ضبط تعاقب المشاهد باعتبارها وقائع تتضافر لتكون المتن فى الفقرة الأولى على النحو الآتى:

عربى يتذمر من قتل أبيه للقطعة (١)، ثم يؤذن للعشاء (٢)، ويجد نفسه مع أبيه على مائدة العشاء دون شهية (٣)، وفى وقت آخر، يجد القطعة وقد قطع رأسها وسلخ (٥)، ثم نجده يتذكر كيف كان يصلى (٨)، ويستحضر أيضاً واقعة يظهر فيها أبوه وهو يضربه (١٢)، ثم تمر مرحلة زمنية طويلة، يكون فيها «عربى» قد أصبح شاباً فيكون شاهداً على عودة أخيه منكسراً من حرب لانصر فيها (٧)، وفى مشهد آخر يقرأ فى التاريخ عن موقف الإمام على (١٠)، ثم يقرر، فيما يبدو، الانتماء إلى الحزب (١١) وهو فى عنفوان شبابه، وتتعاقب المشاهد فى الزمان، لتصل بنا إلى زمن قريب من تاريخ وقوعها، وعربى فى الجامعة مع صابر (٤)، ثم يغادرانها إلى حانة أبى معروف (٦)، ثم وهما يتحدثان عن

إن الإحصاء الذى يقدمه لنا مسرد الروى يدل على أن هنالك اقتساماً للرؤيتين السرديتين فيما يخص صيغة تقديم المروى، وفيما استأثرت الرؤية الموضوعية بنسبة أكبر من التواتر مقارنة بنسبة الرؤية الذاتية، فإن ذلك التواتر لا يقلل من فاعلية الرؤية الذاتية، ليس للفارق الضئيل بينهما فقط، ولكن لأن الرؤية الذاتية تقتصر مباشرة بالشخصية المركزية فى المروى، وهى «عربى»، وهو الأمر الذى يفسر لنا عدم استقرار صيغ تقديم المروى وتذبذبها بين الرؤى والمواقف الذاتية لـ «عربى» والرؤى الموضوعية الخارجية التى تؤطر رؤاه أحياناً، وتحدد الأحداث والوقائع والأفعال؛ وهو ما أفضى إلى نوع من التوازن فى الروى الذى يعمل التوتر الداخلى لـ «عربى» بسبب انقسامه على ذاته، بخاصة لأنه يقوم بمهمتين مزدوجتين، مهمة كونه رواية ومهمة كونه بطلاً تتمركز حوله الأحداث، وتتكون من مجموع الأفعال التى تصدر عنه.

إن الازدواج فى الرؤيتين السرديتين، جعلنا المتن نهياً لـ «عربى» و «الراوى العليم»، وفيما كان الأول يستدعى الماضى، ويفجر أحداث الحاضر، يقوم الثانى برسم الحدود الخارجية لها، مانحاً إياها صفة الموضوعية، بما جعل الوقائع متوترة ومشحونة، يصار إلى تقديمها عبر منظورين مختلفين، وكان لتقسيم المشاهد أثر فاعل فى شحن المتن بالتوتر؛ ذلك أن المشاهد السردية لا تتوالى حسب وقوعها فى الزمان، إنما حسب أهميتها فى منظور الراوى ذاتياً كان أو موضوعياً. ولهذا، فقد اتسمت بالتداخل، فكل مشهد مختلف عن سابقه ولاحقه فى الروى والصيغ. وبهذا، فإن سياق السرد بدا منكسراً يستجيب حيناً لرؤى «عربى» الذاتية، وأحياناً للمواقف الموضوعية التى يضيفها الراوى العليم، كأن الداخل والخارج يصطدمان معاً، فى آن، فى شخصية البطل؛ وهو أمر أثر بصورة مباشرة فى بنية «الحكاية» وبنية «الخطاب».

إن الحكاية التى تترشح عن نسج الخطاب، تتكون من تتابع أحداث تنتظم معاً، لتكون منظومة أفعال دالة مرتبطة بشخصيات ولها دلالة ما، وهو أمر معروف فى السرد التقليدى، أما «الحكاية» فى رواية (أنت منذ اليوم) فإنها، بسبب تنكس السرد المعايير التقليدية، قد ظلت أشبه بوقائع

عائشة وأخت صابر (٩)، وأخيراً وقد ثملاً بسبب الخمر وسط حانة أبي معروف (١٣). أما سياق ورود المشاهد في الخطاب فلا يراعى فيه التتابع الزمني، إنما توضع جنباً إلى جنب، مراعاة لاعتبارات سردية وليست منطقية - زمنية. وعلى النحو الآتي: يستذكر «عربي» قتل أبيه للقطعة (١)، ويسمع بعد ذلك أذان العشاء (٢) وتجتمع مائدة الطعام مع أبيه، فيعرف أن سبب قتل القطعة إنما يعود لأنها أكلت جزءاً من اللحم (٣)، ثم يخرق السياق الزمني، فإذا «عربي» و«صابر» في الجامعة (٤)، ويتذكر عربي القطعة وقد قطع رأسها وسلخ (٥)، ويغادر هو وصابر الجامعة إلى حانة أبي معروف (٦)، ثم يتذكر صورة أخيه المحارب وقد عاد منكسراً من الحرب (٧)، وتأخذه الذاكرة إلى الماضي البعيد عندما كان يؤدي صلواته وهو طفل يافع (٨)، ثم يعود إلى الحاضر، وهو منهمك بحديث مع «صابر» عن «عائشة» ابنة صاحب المنزل الذي يقيم فيه (٩)، ولكن الذاكرة تعود به إلى أيام الشباب، حينما كان يقرأ عن جهاد الإمام علي (١٠) ثم يتذكر واقعة الانتماء إلى الحزب (١١)، وتعود به الذاكرة إلى الطفولة، وهو يضرب من أبيه (١٢)، ثم تختتم الفقرة بالمشهد (١٣) وفيه يظهر «عربي» و«صابر» وقد ثملاً بسبب كثرة تناول الخمر في حانة أبي معروف. وتنتهي بذلك الفقرة الأولى من الرواية. وبهدف توضيح درجة الاختلاف بين ترتيب المشاهد السردية، كما وردت في الخطاب، وترتيبها كما جاءت في الزمان، ينبغي إدخالها في جدول يكشف لنا عن مقدار الاختلاف بين الترتيبين، وذلك يخدم التحليل في كشف طبيعة البنية السردية في الرواية.

ترتيب المشاهد في الخطاب	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
ترتيب المشاهد في الزمان	١	٢	٣	٥	٨	١٢	٧	١٠	١١	٤	٦	٩	١٣

يكشف الترتيب المتعاقب في كل من الخطاب والزمان أن ثمة اختلافاً كبيراً بينهما. ولهذا، فإن الترتيب في الخطاب لا يهدف إلى بناء «حكاية» تقليدية، إنما يهدف إلى تكوين «حالة» متوترة، لا تولى للترتيب الزمني أهمية كبيرة، إنما تجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة النفسية المتأزمة

للشخصية الرئيسية في الرواية، وقد قوى هذا الاتجاه خضوع المشاهد السردية لمنظورات مختلفة ذاتية وموضوعية، مما عمق حالة التوتر إلى أقصاها في الفقرة الأولى من الرواية.

يطرد بناء الفقرات اللاحقة في الرواية بأسلوب بناء الفقرة الأولى نفسه، فتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وتتحول الشخصيات في مواقفها ورؤاها، لتفضي المشاهد الثمانية والخمسين التي تتكون منها فقرات الرواية التسع إلى بنية سردية خاصة قوامها عدم مراعاة عنصرى الزمان والمكان، كما عرفا في السرد التقليدي، إنما وظفاً توظيفاً جديداً، منع رواية (أنت منذ اليوم) بنية سردية خاصة ومتفردة تستدعي نوعاً من القراءة ينصرف الاهتمام فيها إلى السياقات الخطابية من ناحية، وإلى السياقات الزمنية من ناحية أخرى، ثم تخلص إلى تركيب تلك السياقات في وحدة منتظمة، متداخلة ومتماسكة. هي التي تمثل ماهية البنية السردية التي تكونت نتيجة تضافر مجموعة من المكونات والعناصر السردية التي يبدو أن التلازم بينها غير مرئي، لكنها مكونات وعناصر قائمة في الرواية، وضمورها لا يعنى غيابها، بل إن القراءة المتخصصة تكشف عن كثير من العلاقات التي تصل تلك المكونات والعناصر فيما بينها، بل تكشف أيضاً الوظائف التي تكفلت بها، سواء في مستوى تركيب المتن أو دلالاته.

وإذا كان الراوي، بمستوييه الذاتي والموضوعي، قد شكل البنية السردية في رواية (أنت منذ اليوم) حسب التوصيف الذي قدمناه، فإن المروى عليه وهو مستقر الإرسال السردى، قد منح تلك البنية السردية معناها وأهميتها، فالمرؤى عليه لم يكن شخصاً متعيناً، إنما اندغم في شخص المتلقى، وصار جزءاً من فعالية التلقى ذاتها؛ الأمر الذي شحن الرواية بدلالاتها، وأحال كثيراً من بنيتها الرمزية على مرجعيات لها أثر كبير في ذاكرة المتلقى. ولهذا، فإن المروى عليه، باندماجه في المتلقى، مع كونه جزءاً من البنية السردية، قد سهل أمر التداخل والتخارج بين المعاني الرمزية للخطاب والمنظومة الدلالية التي تتصل بالمرجع، وهو ما لم يكن ممكناً، لو أن الإرسال السردى قد وجه مباشرة إلى مروى عليه متعين في البنية السردية، لأن ذلك سيضيف كثيراً من احتمالات التأويل والاستنتاج الدلالي للرواية.

الهوامش:

- (١) صدرت رواية أنت منذ اليوم، أول مرة، عن دار النهار، في بيروت عام ١٩٦٨، مما يعني أنها كُتبت ونشرت في غضون عام واحد في أكثر تقدير بعد أحداث ١٩٦٧.
- (٢) أورد سليمان الأزرق في كتابه الشاعر القليل: تيسير سبول، ص ١٣٨، أن على الأجدري وفائز محمود، قد قالا بعدم وجود بنية مركزية في الرواية اعتماداً على حوار بين شخصيات الرواية فأحيل الحكم الفني السردى على الأثر الذى تركه سبول.
- (٣) فخرى صالح، الرواية في الأردن: بين تيسير سبول وأمين شارة، الأفلام، ١- ٢، ١٩٩٢، ص ١١١ - ١١٢.
- (٤) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٢، ص ١٢.
- (٥) تيسير سبول، الأعمال الكاملة، بيروت، ابن رشد ١٩٨٠، ص ٥ - ٥٦.

فصول

• في العدد القادم دراسات خاصة عن:

أبي حيان التوحيدي

قراءة دلالية لـ «الهامشي» *

بنية ساندريللا

أفنان القاسم

تسليم للإذلال، على الرغم من أن وضعاً معقداً كالذى هو فيه لن تنقذه منه إلا عصا الساحرة، وسيحاول على طريقته مواجهة ذلك (المواجهة الفردية أو الانكماش على الذات؛ ففي المواجهة تخرج وفي الانكماش تداخل يصل إلى النتيجة نفسها التي غايتها التنفس وحفظ النفس).

إن التعارض بين الهامشي (ساندريللا) ونائلة (الأمير) غير قائم منذ البداية، لأن رفض الزواج يلغى التعارض، ولأن نائلة والهامشي يعيشان معا باعتبارهما زوجين دونما حاجة إلى عقد رسمي، وهذا يلغى أيضاً أن تلعب نائلة دور الأمير الموعود الذى يتوهم البطل الوقوع عليه لحظة أن وقع على علاء بعد طول غياب: «على حين غرة يظهر علاء أمامى وجهاً لوجه» (ص ٦٥). كما يظهر فى الأسطورة وجه الأمير الذى «استطاع أن يستقر نهائياً» (ص ٦٥). ومثلما تفعل ساندريللا سيصوره فى الليل (ص ٦٦)، لكن شخصية علاء تمثل الشجرة الوحيدة فى النص لأنها شخصية كاملة: فاهم فى كل شيء، عاقل، أحكامه السياسية لا تنزل الأرض (حواره فى المقهى ص ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١،

إذا كانت «ساندريللا» حكاية زواج بينها وبين الأمير - مثلما يقول كورتيس - فـ «الهامشي» فى استثمارها الدلالي للزواج تغيب «أرادت أن تناقشنى بأمر الزواج. أنا لا أعرف ما أريده بالضبط. أردت أن أوضح ذلك. كيف سأزوج؟» على الرغم من افتراض حضوره الدائم من خلال علاقة «سامح» الهامشي اللاعب دور ساندريللا بـ «نائلة» اللاعبة دور الأمير ولو بصورة جزئية ومؤقتة، بمعنى أن التحول الذى حصل فى ساندريللا بين حالتين: انفصال ثم اتصال بين الأمير وساندريللا، لم يحصل فى «الهامشي» بين سامح ونائلة (تكرر: الأدوار منعكسة؛ نائلة هى الأمير وسامح هو ساندريللا)، فالربط بين الحالتين غير ممكن فى ظروف «التهميش» التى ستفاقم فى الرواية، والتى لن ترفع الهامشي بطلاً إلى مستوى الفنى والإمارة، مثلما ارتفعت إليهما ساندريللا بعد زواجهما، لأن الهامشي هو بالأحرى المهتمش منذ البداية، ولم يأت ذلك عرضاً، بعد أن اضطره وضعه ليصير كذلك، تماماً مثلما صارت إليه ساندريللا، فعانت من ظروف الفقر والإذلال ما يعاني منه الهامشي على طريقته، مع فرق أن ساندريللا التى فى بدنه لن ترضخ للفقر أو

ذاك الحوار الممل مع الأصدقاء «ساندريللا وأخواتها» فهم لم يتفقوا على شيء وعلاء تسامى فوق الجميع)، علما بأن أدوار حياته تبدو مستقرة؟ لكنه ينهل من عبث زمانه لحظة أن «يروح في جولة كلامية عن الأيام القديمة وترافقه في دورة حول الأطلال» (ص ٤٧)، ويعب من عبث مكانه لحظة أن يغدو بيته «سجنه الجديد» (ص ٤٧)، مما يضع الهامشي (ساندريللا) في موضع الباحث عن الأمير الموعود الفعلي، وإن لم يبد ذلك واضحا في النص، فالهامشي ونائلة متفاهمان بغض النظر عن منفصات الواحد للآخر، منفصات كل زوجين، لكن عودة نائلة إلى بيت والديها (ص ٩٢، الفصل الأخير) ثم عودة الهامشي للبلدة (ص ٩٥، آخر سطور الرواية) لا تمنع عودة الواحد أو الآخر من افتراض ذلك.

نفى التعارض بين الهامشي ونائلة (بين ساندريللا والأمير) يثبت التعارض بين الهامشي ونائلة من طرف (لهذا هما متحابان متفاهمان)، وظروف التهميش على مستوى النظائر الاجتماعية والاقتصادية من طرف آخر، هذا المستوى الجوهري الذي لا يمكن إلغاؤه كما حصل في ساندريللا الحكاية ليحصل الزواج وتتم النهاية السعيدة، فالزواج غير مطروح في (الهامشي) بوصفه هدفاً تحوالياً في بنية النص وكل ما يندرج عن ذلك اجتماعياً واقتصادياً، وإنما اللجوء إلى تفرغ عملية البحث عن النظائر على المستويين الاجتماعي والاقتصادي — أريد القول تفرغ تلك العملية وإلا ما حصلت الكتابة ولا كتبت الرواية على مثل هذه الطريقة التي كتبت فيها، أي ما جاءت هذه الرواية بأشكالها ومضامينها ما جاءت بهذه الأشكال وهذه المضامين — عملية البحث هذه اجتماعية واقتصادية ولكن أيضاً سردية، لأن الهم السردى لرياض يعكس مثله مثل الهم الاجتماعي أو الاقتصادي وبالتالي السياسي هذه الهموم التي يجري «توليدها» في عملية الكتابة عن طريق التقاط صور تفجيرها في سياق التشظى العام السائد (الكتابة الشظايا أو تفجير الكتابة) التي أخذت أشكال العبارات والجمل والشخصيات؛ وبالتالي تشظى الزمن إلى أزمان والمكان إلى أمكنة، أي التهميش (أو التهميش) لعالم هو في طبيعته مهشم (أو مهشم) يبدو فقط لصاحب الوعي الحاد (الهامشي في

النص) لحظة أن نقرأ عن زوج صاحبة الدار التي يسكنها (ص ٥٥ — ٥٦) :

« يقول إن الغلاء ليس فظيحا إلى هذه الدرجة. أضححه إن الغلاء فظيع. وأقطع من فظيع. وتضيف نائلة موضحة أنه لا يشعر بالغلاء لأنه يمتلك شققا ومصلحة إلى جانب أعمال أخرى يقوم بها. فكيف تطوله برائن الغلاء؟ ».

هنا يبدو أن الذين على الهامش / في الهامش هو زوج صاحبة الدار التي يسكنها الهامشي والهامشي هو المركزي، ومن تغير الموضع يجري البحث عن النظائر، تماما مثلما تفعل ساندريللا لحظة أن تخرج من ثياب الإذلال وترتدى ثياب الإمارة، فعملية البحث عن النظائر تبرز في الوقت ذاته المبين والمغايير والمتنافر. ولربما لن تبرز إلا نقائص النظائر في هذه المرحلة، وهذه واحدة من الوظائف السردية الأساسية للرواية، ولهذا السبب أيضا كان دور السارد الذي هو بطل الرواية أساسيا.

البرنامج السردى

عملية البحث عن النظائر تجري مقلوبة، أي لا يجد السارد في طريقه إلا المغايير والمبين والمتنافر (عدا بعض الحالات الضئيلة التي لن تؤثر في الحدث) وهنا يقوم التعارض (تقوم العلاقة الخلاقية) بين الهامشي (ساندريللا) والعالم (الذي من المفترض أن يكون فيه أمير نظير يلغى التعارض هو غير موجود)؛ هذا التعارض الذي سيخترق النص من دفته إلى دفته، فهو المهيمن، وسيبقى المهيمن، تتفرع عنه تعارضات ثانوية تزيد من ضراوته أو توافقات أيضا ثانوية لن تقلل من شأنه، مثل هذا التعارض الجذرى لسوف يعبر عنه السارد بطريقة في السرد جذرية تتواءم معه، بمعنى أن للبرنامج السردى — كما هو الحال مع ساندريللا — إمكانين: أولا — وضع البطل في حالة من التهميش دون تخصيص الأسباب السابقة لهذه الحالة، لهذا يلجأ إلى تقديم الفصل الأول الذي تجري أحداثه قبل الفصل الموجود (في ص ٧٢ — ٧٣) بقليل بالنسبة إلى الزمن السردى، ويجعل منه فاتحة مذهلة للرواية، عندما يبدأ القول (ص ٩ — ١٠) :

مجازات التطور السردى المولد للعدم، وذلك عندما نقرأ عن حالته على لسانه فى الفصل الثانى ص ١١ :

«لم تنجح ولا فى أية مهنة لست مبنيا للشغل الجسمانى. دخلت الجامعة وكأنتك علفت هناك... هذا المكان الملىء بالكتب والوجوه المرعجة يثير مللى. إنه مكان تعيس تستطيع اللجوء إليه حين تدب الشيخوخة فى أوصالك».

لنكتشف المستوى الدلالى علاقة من التعارض، تلك العلاقة الخلافية دوماً، بين مسيطر ومسيطر عليه، بين الجامعة والهامشى؛ ليست الجامعة باعتبارها مكاناً علمياً بل بوصفها وجوهاً مرعجة مثلما يقول السارد: «طلبة جادون وأساتذة رماديون وخاصة العانس «شولا» المسؤولة عن المكتبة (التي ستلعب دور ابنة زوج الأب عندما يرتدى الهامشى ثوب ساندريلا، فهى ستدله على عمل ليس راقية بوضعه وإنما طمعاً فيه جنسياً وسعياً لاغتصابه)، بمعنى أن السلطة التي ترمز إليها الجامعة ستمارس على الهامشى قمعا جنسياً (شولا) مقنناً بمونه المادى (العمل) أى لدينا سردياً نظام من التبادل بين موجب وسالب يتعكس على حالة البطل / يعكس حالة البطل، فهو متراوح بين الموجب والسالب لحظة أن يقول ص ٩ - ١٠: «كل شيء سيسير على نحو ما خطط له وكما سنخطط له نحن كذلك»، وفى الحال الثانية أى الموجبة لن يكون الأمر سهلاً، لأنه «ادعاء» عظيم فى وضع كارثي، لكنه سيحفظ على البطل / للبطل أقصى ما يستطيع عليه عندما تتأزم الأمور تماماً، لحظة أن يسيطر السلبي مطوقاً الإيجابى من كل صوب، ما سيتمثل بقرار العودة إلى البلدة فى الفصل الأخير.

إن تقديم البطل لنفسه على أنه يمثل علاقة تقابلية، على أساس أنه مهمش / متهمش مثلما هو عليه لدى ساندريلا (شريرة / طيبة، شريرة فى رأى زوجة الأب وبناتها طيبة بفطرتها) سببه أن التبادل إيجابى / سلبي لا يمكن أن يولد العدم الأحادى الجانب لدى السارد الذى أبدى له السرد - بدأ له السرد وظيفته عمله فى المكان - الماخور سواء أكان مكان العمل أم الجامعة أم حيفاً فى الفصول الخاصة

«هل يتحول هذا المكان إلى كرخانة ؟ رائحة الورد العطرة تملأ خياشيمى على درج قديم تنبقع بلاطاته بألوان مختلفة. الوسخ المترسب على البلاط يوماً فيوماً زاد لونها الغامق غمقاً. ما العمل ؟ العجز المتفمس فى مسحة لا يحول رأسه عنها».

ثم يتساءل من جديد:

«لم لا يتحول هذا المكان إلى كرخانة ؟».

قبل أن يقول:

« كرخانة. كرخنجى. أين أنت منهما ؟» موجهها الأفق السردى نحو الأفق النعتى أو الوصفى (استنتاج كورتيس أيضاً فيما يخص ساندريلا).

إن أهمية النعت (كرخنجى) واستساغته على المستوى اللفظى (يقول أحب كلمة كرخنجى كثيراً ! ويقول للقارئ: انس للحظة أنها كلمة بذية، ص ٩) لا يكرس فاجعة المكان (كرخانة أو ماخور أو بيت بغاء) مثلما يظن البعض، وإنما السخرية منه هى التى تكرر فاجعته. «فدقائقنا وحتى ثوانينا غامرة بالبداءات». يقول ص ٩، وفى ص ١٠ ينهى : « ليكن صباحى هذا فيروزياً ولو إلى حد ما ». بمعنى، إذا كان المكان كرخانة فماذا يهم ؟ إنه كرخانة. كرخانة، وبالرغم من هذا سأجعل من صباحى فيروزياً ولو إلى نسبة معينة، فالمضمون الدلالى لكرخانة لا يعارض المضمون الدلالى للصباح الفيروزى بل يولده، ليس من دافع التفاؤل الزائف بل من دافع التشكيك لحظة القول: « ولو إلى حد ما»، فالمكان بالفعل كرخانة، والهدف تكرس التعارض أكثر بين البطل (ساندريلا المعاصرة) وعالمه الذى هو عبارة عن بيت بغاء (رمزياً أبو ساندريلا يحول بيته حين زواجه من امرأة تعامل ساندريلا هى وبناتها معاملة جائرة إلى بيت بغاء) أقصى وصف تدلل عليه كلمة « كرخانة» لحالة عهر عامة.

ثانياً - الأفق النعتى يرافقه أفق سردى (يقول كورتيس فيما يخص ساندريلا : إن ذلك نصاحبه إجراءات التملك والافتناء) بعرض للحالة التى يوجد فيها البطل لتفسير التهميش الذى هو - أى البطل - موضوعه، كمجاز من

بالتسكع. وسرديا يمكن قراءة التهميش من الموجة (Des-tinateur) الذي هو المكان تحت كل معانيه وخاصة بوصفه ماحوراً، نظاماً، سلطة، والذي سيوجه إلى الموجة إليه (Des-tinataire) شيئاً سلبياً (العدم، الإلغاء، القمع، الإخفاء، الخوف، الإبطال، الإزالة وكل متفرعات التهميش الأخرى)، وهذه بنية ساندريلا ذاتها التي يمكن ترجمتها مجازاً بـ «العطاء» تحت شكل سلبى بعد أن صار لفعل التهميش فعل الموت، عندما يدلل كورتيس على أن الموت يعطى: نقول «فلان أعطى الموت»، وليس فى هذا أى شىء من الإيجابية.

السرد امتلاك الشخصيات لا امتلاك صفاتها

مثلاً سبق لنا وقلنا إن الزواج منفى فى النص، ليس الحاذق للتهميش ولا الواضع حداً لمشاكل الهامشى أو أسبابها، وكذلك فإن العمل الذى يجده البطل لن يحول دون الأسباب ذاتها، كما يمكن الافتراض؛ العمل سيضع حداً للرحيل من حيث هو مطلب ملح بعد أن صار البديل الوحيد لوضع معقد «ارحل أيها الفتى. مسالك الأرض وشعابها كثيرة» (ص ١٢). لكن هذا العمل لن يضع حداً للرحيل النفسى والاغتراب القسرى، وعلى العكس سيزيد من التعارض بين أسباب التهميش واستحالة الخلاص منها، وعلى هذا الأساس، سيشكل هذا التعارض الخلاف / الاختلاف المحتوى الأساسى للنص، والأهم أنه سيكشف عن عدم التواصل / عدم الاتصال بين الهامشى وأبطاله عالمه السلبى / الإيجابى، فكل منهم يلعب دورين: دور الفاعل ودور المفعول به. ومن هذه الزاوية، تنتفى صفة أن هذا يهودى أو ذاك عربى. كل شخصيات الرواية تظهر من زاوية كونها شخصيات تبنى عالم الهامشى، وامتلاك هذه الشخصيات بالنسبة إلى الكاتب هو كل همه السردى، الذى هو هم إنسانى وجمالى فى آن. هذا وسرى أن الاستثمار الدلالى للشخصيات وسيلة لاستثمار دلالات التهميش (أو سلب الحقوق حسب مصطلح Dépossession لجريماس) أى بناء العالم الروائى.

الاستثمار الدلالى للشخصيات

شولا، إحدى أخوات ساندريلا التى تجد عملاً للهامشى (المحور الموجب) من أجل اغتصابه جنسياً (المحور السالب).

ويجرى التعبير عن ذلك تحت شخصية أنيس الذى «يخاف أن يفوته القطار» (ص ١٨) أو شخصية يوسف الذى لا يكف عن مشاهدة «أفلام السيكر» (ص ٢٦)، علماً بأن أنيس يهزأ من يوسف الذى هو صورة عنه أو عن رشيد الفاشل فى «صيد الفتيات» (ص ٢٣)، وذلك للتعميق من مسألة عامة لا يفلت منها الهامشى، فصديقته القديمة ساجدة «تزوجت وسافرت» (ص ١٧)، وصديقته الحالية نائلة «لا تكف عن الشكوى والتذمر» (ص ١٧)، وفى مكان آخر يقول عنها: «قبلت على حالى مع تسكعى» (ص ٢٠)، لاستثمار دلالة أخرى للتهميش، هى التسكع الذى يبدو نتيجة إرادة لحظة أن نقرأ: «أنا لا أقدم تبريراً لتسكعى لكنى أحاول أن أشجع الآخر على التسكع» (ص ٢١)؛ بينما الجملة التى تلى هذه مباشرة تفضح الأمر، فيبدو التسكع إرادة نتيجة: «فإذا أردت أن تتجنب كل المشاكل والهموم، فما عليك إلا التسكع» (ص ٢١)، والأهم من كل ما سبق استثمار دلالات التسكع لحظة أن يقر الهامشى: «بالتسكع لن تألفك الوجوه أو تألفها» (ص ٢١)؛ أى يعيدنا إلى صميم بنية ساندريلا وأخواتها التى لن تألفها، وبالتالى إلى شخصية شولا، إحدى هذه الأخوات، التى ستبقى مسيطرة على النص تحت فكرة الاغتصاب الجنسى التى هى فكرتها، وبالتالى فكرة التهميش، ففكرة الرواية، وإن لم تظهر شولا إلا فى فصول قليلة منها.

يتسحق، هو أيضاً يلعب دور إحدى أخوات ساندريلا، فهو كشولا بل إنه شولا التى يشكوها الهامشى إليه (صفحة ٦١) فيدافع عنها، يضعه النص فى محورين متضادين: موجب وسالب يكشف أحدهما عن الآخر، تأمل نائلة أن يكون «طيباً» (ص ٣٢) بوصفه صاحباً للعمل، فيكون طيباً، قبل أن تضيق: «العنصرية تنخر فى هذه البلاد. يجب أن تخدم فى الجيش أو تتذلل حتى تحظى بشغلة معقولة» (ص ٣٢) فلا تمنع طيبة الأول عنصرية البلد واغتصاب الجيش للهوية (الجيش هو زوجة الأب). لكن الهامشى على عكس ساندريلا سيرفض الخدمة فيه تأكيداً لعلاقات الضد (ضد الجيش) إلى جانب أنه ليس من طبيعه أن يتذلل تأكيداً لعلاقات الملع (مع يتسحق) الذى يذهب إلى عنوانه

نائلة، هي أيضا تلعب دور إحدى أخوات ساندريللا بعد أن انتفى عنها دور الأمير الساحر لحظة أن انتهى زواج الهامشي منها. وكأخواتها (شولا ويتسحق)، يقدمها النص في استثماره الدلالي لشخصيتها في محورين: موجب أولا ثم سالب. لماذا وهي التي يفوق البطل على صوتها الحنون في صفحة (٦٠) وفي صفحات سابقة أو لاحقة بطريها الشيء الكثير. لكن نائلة أهم أخت لساندريللا من حيث الكشف النفسي عن الهامشي، ففي اللحظة التي تكشف فيها شولا عن اغتصابه الجنسي، اغتصابه من حيث هو فرد واغتصابه الوطني، اغتصابه باعتباره فلسطينيا، تكشف نائلة عن اغتصابه النفسي بوصفه إنسانا، وإن لم تكن هي بالذات وراء هذا الاغتصاب، لكن مطاردة الهامشي بفكرة الزواج، بالمعادن والتقاليد، بعودتها إلى بيت والديها وتركه وحيدا دائما، يدل كل هذا على أنه كان وحيدا دائما، عدم وجودها (ص ٦٥) سيفاقم من وحدته ونزواته، وتجزؤ دائما على القول إن وجودها لا يحول دون تفاقم هذه الوحدة وتلك النزوات إلى جانب أنها لم تفهم أنه «لن يفتح جامعة حتى يفهم الآخرون حياته. كما أنه ليس لغزا وحياته له» (ص ٦٤) ل يظهر النص حرية الهامشي باعتباره مسعى أساسيا في عالم لحرية فيه وكذلك يظهر أنانيته.

الأم والأب، أم ساندريللا الحقيقية وأبها الحقيقي، وهذه مفارقة نبوية تأتي نتيجة الاستثمار الدلالي للشخصيات، فلحظة أن يحدف الزواج من بنية التهميش بين ساندريللا (الهامشي) والأمير (نائلة) لن تقدم شخصيات شولا ونائلة ويتسحق إلا على الطريقة التي قدمت بها، أي دون تنافس على أمير مفترض، وعدم وجود هذا التنافس الشخصي سيؤدي حتما إلى إبراز دلالات التهميش والعوامل المحيطة به. والأهم من ناحية السرد إعادة أبي ساندريللا إلى أم ساندريللا الطبيعية، ليس لحدف التهميش وإنما لاحتماله. وهذا ما بدأ سرديا في صفحة (٦٥) لحظة أن تتصل الأم بسامح أكثر من مرة. ولواجب التطوير النفسي والتبرير الحدثنى يأتي الحديث عن الأم في صفحة (٦٥)، أي بعد مسافة طويلة من سرد الأحداث أخذت ثلثي الرواية، ولن يكون القرار يترك كل شيء والذهاب إليها إلا في الصفحة الأخيرة (ص ٩٥)،

(ص ٣٤) مثلما تذهب ساندريللا إلى القصر. وللحظة نظن أن الهامشي يصدد الوقوع على الأمير وأن بنية التملك ستقوم على بنية التشليح (نستعمل مصطلح جريمانس السابق) فلسطينيا. فإذا بعلاقات الضد تشكل بعد علاقات التعقيد لحظة أن يقول: «ارتقيت درجات متسخة. هبت رائحة غائط من الجهة المقابلة» (ص ٣٤)، ولكن أيضا: «عين الباب مكسورة، النقر على الباب بأصابع شبه مشلولة... ثم أكوام الكتب والأوراق. فوضى عارمة» (ص ٣٤)، والفوضى في دلالاتها ستحيل إلى الكرخانة، أي انتفت صفة الأمير الموعود عن يتسحق، وبرزت صفة إحدى الأخوات تحت ردائه: «الطيب المبتسم المريح» (ص ٣٥).

لماذا دور إحدى الأخوات ليتسحق؟

في صفحة ٤٩ نعرف أنه مجند على الرغم من رفضه الخدمة في لبنان والمناطق المحتلة، ولهذا سجنوه، بمعنى أن رفضه الخدمة ووضعه في السجن لم يحولا دون تجنيده، والأهم لم يحولا دون حرب لبنان واستمرار احتلال قطاع غزة والضفة، أي موقفه من الحرب لم يوقفها. أما عن كتالوج الكتب الذي يشرف البطل على إعداده (حذاء ساندريللا) فسيأتي يوم ولن يشتريها أحد (٨٤ و ص ٨٦)، بمعنى أن يتسحق سيوقف عمله، أو سيخلع من قدمه الحذاء ليرتديه وإن كان ضيقا عليه، تماما مثلما فعلت أخوات ساندريللا طمعا في الزواج من الأمير بالزواج من النظام عن طريق وهم رواج الكتب العربية، دون سامح الذي نعرف اسمه بالصدفة في فصل متأخر من فصول الرواية، فهو من عبث الأشياء وامحائها، وذلك لحظة أن يقدمه يتسحق لأولاده بالكلمات التالية: «سامح صديق البابا والماما. لقد زارنا بالبيت حين كنتم في المدرسة» (ص ٨٩)، فينعتقه الأولاد بكلام عنصري يزعج يتسحق وزوجه، ولكن مثل رفضه الخدمة العسكرية التي لا تحول دون الحرب لا يحول تدمره من أولاده؛ من أن يضع حدا لعنصرية «بلاد كاملة تعزز هذا التعامل» (ص ٨٩) مثلما يقول سامح بنبوة مرة بعد أن «يضحك ويحاول أن لا ينزعج» (ص ٨٦)، ليبرز معنى اسمه «سامح وامش» الذي سيفاقم من كل هذا العبث في نظام هو أقوى من كل شيء.

أى بعد تردد دام ثلاثين صفحة، طوال الثلث الأخير من الرواية.

أما الأب، فهو أهرون «بأعوامه التي حطمت السبعين. صاحب المكتب الأول. أهرون هو المرجع في المكتب. يستعيد ذكرياته ويحدثني دائماً كيف التقى بزوجته» (ص ٧٤). يتحقق الالتقاء بأمر سامح نفسها تحت ترميزات أخرى، «فحين يغيب - يقول الهامشي - نبعث عنه كما يفشش الولد عن أبيه» (ص ٧٤)، ولكي يضعه في سياق الأب الحقيقي يقول إنه «يعترف ببساطة مذهلة أن هذه البلاد للشعبين. ويضيف أن السياسة لمن في عمره تستمد قيمتها من قلقه على أولاده فقط» (ص ٧٤)، وتبقى حتى تلك اللحظة رنة القلق هي المهمة.

من زاوية القلق، يجد الهامشي أمه وأباه، أى صفة أساسية من صفاته، لا يخلص من القلق بل يستعيد دورته. لهذا بعيداً عن أن يخففاً منه يفاقم الأبوان من قلق البطل، لكنه قلق «في أحضان الوالدين»، وهذا ما يمثل بعض الحماية، وبالتالي الاحتمال، فالصمود، في عالم مهشم/ مهمش. والتفسير الممكن لآخر كلمات الرواية: «سأعود للبلدة. وضحكت بقوة وأنا أنزل الدرجات قفزاً» (ص ٩٥). إنه يضحك منهم، من كل الذين يعملون على تهيمش/ تهشيمه، لأنه سيعيد «المتش» معهم من جديد؛ من مواقع جديدة ومن داخل وضع جديد يحميه ويدفعه إلى «المواجهة»: دون أن يعنى ذلك سرداً استعمال نبرة طنانة، فيها هو يغلق التليفون في وجه أمه دون أن يتركها تفرح لسماعها صوته (ص ٩٤). إنه يستعمل نبرة واقعية ترى في التهيمش/ التهشيم رؤية «عادية»، لأن المهم هو محفزات الرؤية وأساليبها وليس ادعاءاتها.

الصبورية السردية

نطلق مصطلح الصبورية السردية على طريقة التشكيل السردى، أى انطلاقاً من الشكل نفسه الذى هو فى صيرورة دائمة، لنصل إلى علاقات الضد وال «مع» فى النص،

علاقات الاختلاف والاتفاق، أى مضامين النص. وقد رأينا كما يرى كل من بروب وجريماس وجينيت أربع وسائل فى البحث عنها؛ (بيير جيرو: الأسلوبية) (٢).

أولاً: الميدان الاصطلاحي

وهو البحث عن الكلمات المتعلقة بالمعنى نفسه للحصول على مجموعات اصطلاحية، وبالتالي مجموعات من المعانى التى تستبرز الفكرة التى يصير عليها الكاتب. وانطلاقاً من دلالات كل مجموعة اصطلاحية، سنقف على المعانى وبالتالي على الفكرة. وكما رأينا فى الفصل السابق، هناك ثلاثة محاور أساسية تبنى الأفكار العريضة للنص: المحور الجنسى والمحور الوطنى والمحور النفسى.

المحور الجنسى

فكرة الجنس راسخة فى النص تعبر عنها المصطلحات التالية:

١ - «كرخنجي» لحظة أن نقرأ:

«استطاعت كلمة كرخنجي أن تبقى كمؤنير لطيف اللفظ والوقع على الأذن. حاول أن ترددها معي على نحو متقطع، وانس أنها كلمة بذئية: ك... ر... خ... ن... ج... ي. هل أعجبتك كما تعجبني؟» (ص ٩).

٢ - العشاق الصغار لحظة أن نقرأ:

«فى الليل تنام أشجار الجامعة العالية لتحرس مدينة حيفا. وفيق العشاق الصغار ليسيروا على سطح مبنى الجامعة الرئيسى لتبادل القبل والعناق. وتبدو حيفا أجمل من المعتاد» (ص ١٢).

٣ - فيلم السيكنس لحظة أن نقرأ:

«فيلم السيكنس كان حامياً. ويوسف لا يفوت فيلماً، فهو خبير أفلام سيكنس. الفيلم الذى لا يراه يفقد كارتة مؤرقة بالنسبة له» (ص ٢٦).

٤- عناق طويل لحظة أن نقرأ:

«قمت واندست بجانبها، تحركت بقوة على السرير لتفريق، ففتحت نائلة عينيها وتفحصتني وهي تبسم. ورحنا في عناق طويل» (ص ٤٠).

إذا كان الجنس واحدا فمعانيه متعددة بتعدد دلالات المصطلحات السياقية المستعملة، فإن دلت كلمة «كرخنجي» على ذكرى لطيفة وإن كانت فظيعة من حيث هي وضع اجتماعي، وقفنا على التدهور الجنسي العام الذي وصل إليه الهامشي وبالتالي على معنى انحطاط المجتمع. لكن مصطلح «العشاق الصغار» في الصورة الثانية يلفظ من ذلك دون أن ينفية، أما مصطلح «فيلم الجنس» فيوغل في تعقيد الأمر؛ إذ يجعل من الجنس عقدة مهولة نتيجة للانحطاط لن يحلها دفء العناق في الصورة الأخيرة. أي أن الجنس في تقلباته السردية من حيث هو فعل بعد أن كان فكرة يعمق من التهميش، وعن طريق هذه التقلبات السردية «بصير» بمعنى يتقدم، وإن كان تقدمه النصي يعني «نكوصا». وعلى مثل هذه الحالة من التقدم/ التقهقر، من التعهر/ التطهر، يبنى الفعل، تبنى علاقاته التقابلية، ويظل الجنس مطلباً من مطالب رفع التهميش لأجل الوصول إلى جنس بلا عقد، جنس إنساني: أن تجد كل ساندريلا أميرها الساحر.

المحور الوطني

مثل فكرة الجنس فكرة الوطن، تلهب كثرة من المصطلحات وبالتالي كثرة من المعاني:

١- الرحيل عن الوطن لحظة أن نقرأ:

«ارحل أيها الفتى. مسالك الأرض وشعابها كثيرة» (ص ١٢).

٢- «الوضع لا يطاق» ثم نكمل:

«تكاد لا تكون نفسك. أحيانا تخرج عن كل أطوارك. تتلبسك شخصية أخرى. عفرت يركبك. والله العظيم شيء يحير ويجن» (ص ١٦).

٣- السلام لحظة أن نقرأ:

«ذات يوم» حين يعم السلام ويطم البلاد، استدعوك الشرطة لبيتها وستبادلها تحية السلام... لكن يجب أن أعترف سلفاً منعاً لأي التباس أنني أكره الشرطة» (ص ٢٢).

٤- الاحتلال لحظة أن نقرأ:

«المظاهرة كانت في الجامعة حامية. الطلاب العرب يطالبون بتخفيض أجور الدراسة مع انسحاب الاحتلال من المناطق المحتلة. يتجمع الطلاب العرب وقلة من اليهود في كتلة واحدة معنا لتهاجم الفاشيين» (ص ٢٦).

دلالات المصطلحات؛ رحيل، وضع لا يطاق، سلام، احتلال: رحيل بسبب الوضع الذي لا يطاق لأن السلام جزء من الالتباس طالما أن الاحتلال قائم وقلة من اليهود يتظاهرون مع العرب، كل هذه المصطلحات الخاصة بالوطن تدل على المأزق الذي يوجد البطل فيه، وبالتالي على معنى الغربة العامة في الوطن، التي يظن الهامشي حين الرحيل وضع حد لها، أي مواجهة الغربة الصغرى بالغربة الكبرى التي يجدها أهون بعيداً عن كل هذه المنقصات، لكن عدم فلاحه بترك الوطن والرحيل يزيد من تأزيم وضع لن تقدر عليه الجنية (تحت رمز العفريت في صفحة ١٦) التي أنقذت ساندريلا من مصابها.

المحور النفسي

تحت هذا المحور تبرز أفكار عدة تبعا للمصطلحات المستعملة:

١- مصطلح التسكع يحمل فكرة العودة إلى البلدة، هذه الفكرة التي زرعها البطل في نفسه قبل أن يتخذ قراراً بشأنها منذ زمن طويل لحظة أن نقرأ:

«أحب التسكع كثيرا... التسكع يغنيك كثيرا... أفضل أن يطلق علي لقب متسكع كبير على أن يطلق علي شيء آخر. بالتسكع ترى الأشياء كل يوم مجدداً وتجول لك بواطن الأمور وظواهرها

الاستقرار، وتكريس مفهوم التسكع النفسى إلى جانب التسكع الجسدى.

إن فكرة القلق الذى ينهل منها مصطلح عدم الانسجام (أو الانسجام معكوسا) مرتبطة بفكرة العودة للجذور المشروطة بالوضع المسخى للبطل (أن يصير كلبا فى عيون الآخرين). نريد القول بالوضع السحرى الذى تقيمه عصا الساحرة لساندريللا، وكل ذلك بحاجة إلى جو ملائم، ليس جو العمل حتما (كرخانة) إنه جو نفسى تعبر عنه مصطلحات عدة: الأرق الشديد: «فى ساعة متأخرة من الليل أصبت بأرق شديد» (ص ٣٩)، الخوف الشديد: «خوف شديد ينتابنى» (ص ٥٣)، الشكوى والتذمر: «يبدو أن الشكوى والتذمر أصبحا من نصيبى» (ص ٥٣)، ثم لا يلبث البطل أن يعيدنا إلى نقطة الصفر نقطة البدء: «الاستقرار صعب. البيوت مستقرة أما أنا فغير قادر على ذلك» (ص ٥٢)، وكل ذلك تعبر عنه كلمة واحدة سحرية: الرعدة.

٣- الرعدة كلمة سحرية بالفعل، تماما مثلما يقول السارد:

«تلك هى الكلمة السحرية. كالوتر تشتد أحيانا وأحيانا ترتخي مرات... تطاردنى الرعدة وتحول حياتى إلى جحيم أو نعيم» (ص ١٧)

يحتوى مصطلح الرعدة على فكرة النفس ذاتها، وهى هنا تبرز باعتبارها إرادة (تحول الحياة إلى جحيم أو نعيم) تمارس فعلها على الذى دون إرادة «الهامشى»، لذلك هو يسير بأمر نفسه، ونفسه تسير بأمر الرعدة التى هى الحياة بشكل من الأشكال. وهذا يعيدنا إلى فكرة الحياة / اللهب المرتعش غير المنسجم وغير المستقر، وتجتمع كل هذه التوازيات التعبيرية الاستبدالية فى توازنات نفسية استدلالية، وإلا ما أنبت شخصية الهامشى على مثل هذه الطريقة التهميشية/ التهشيمية، وبالتالي ما أنبت السرد الخاص به: نعود هنا إلى طريقة المحورين الموجب والسالب، أو المثبت والنافى، فى بناء الشخصيات المتذبذبة من خارج المعنى الكلاسيكى للتعدد، الشخصيات المهمشة / المهمشة.

أكثر وأكثر. إذا ضاقت شوارع المدينة على وشعرت بنفسى محاصرا كالكلب بين عيون الآخرين الذاهلة بشجوالى غير المنقطع أحمل نفسى وأعود إلى بلدى» (ص ٢٠).

التسكع هو عدم الاستقرار، أما التلذذ بالتسكع فمعنى ذلك نفسيا الإيغال فى عدم الاستقرار الذى سبيل إلى أقصاه لحظة أن يشعر الهامشى بنفسه محاصرا كالكلب، وهذه استعارة مذهلة لن تدفع بالطبع إلى الاستقرار بل إلى العودة إلى الجذور، ففى البلد هل سيوقف البطل عادة التسكع؟

نقرأ:

«يا لله كم ضيق وخائق هذا المكان الذى صلبنا فيه. أحيانا تملكنى شعور بأن بيوته وشوارعه وناسه معجونون عجنا. أشياءه كعلبة الكبريت. التسكع ينسف هذه المشاعر المقيمة ويولد عندى شعورا بالاتساع» (ص ٢٠).

لهذا نشك فى توقفه عن عادة التسكع، خاصة بعد أن صار المكان أى مكان يوجد فيه، إنها أجواء المكان لساندريللى، والمهم هو بعده النفسى: التسكع مقابل الاتساع، عدم الاستقرار مقابل ضد - عدم الاستقرار، أى حالة من الحالات النفسية لا الجسدية.

٢- «الانسجام» باعتباره مصطلحا على علاقة بمصطلح «الاتساع» السابق، أى هو غير ممكن إلا نفسيا، لحظة أن نقرأ:

«أستطيع القول إننى أعيش انسجاما تاما مع صديقتى نائلة على الرغم من كل المنغصات الكبيرة والصغيرة على حد سواء. غير ذلك لأستطيع أن أحدد ما هو الانسجام. بالنسبة لى حياتى تخلو من الانسجام باستثناء لحظات خاطفة ونادرة» (ص ٣٠).

حياة البطل تخلو من الانسجام إلا ما ندر، وبطريقة أخرى حياة البطل تمتلئ بعدم الانسجام، لنصل إلى عدم

ثانيا : تحليل الزمان وتحليل المكان

يقول لنا رياض بيدس في رسالة خاصة:

«هوسى الدائم إلى حد الجنون بتحطيم الزمن: كل كتابة جديدة عندي تهدف إلى تهشيم عنصر الزمن وتقزيمه وحتى إفراغه من محتواه، ولا أعرف سببا، وأكثر ما يعينى فى الزمن هو تهشيم الزمن الفلسطيني، إن كان هناك زمن فلسطيني!».

أما نحن وببير جاجليه^(٣) فنعرف السبب فى الواقع الذى يفرز التصورات ويحددها، وليس العكس، بمعنى أن هوس الكاتب بتحطيم الزمن ليس أمرا شخصيا، لقد أفرز الواقع فى حيفا المهودة، الواقع الإسرائيلي، تصور الكاتب الفلسطيني عنه وحدد طريقة التصور التى هى التهشيم والتحطيم، وهذا أمر لا يخص كل كتابة جديدة وإنما كل كتابة فلسطينية جديدة تعى الواقع المغاير لفلسطين / المغير لفلسطين، وإن كان فى أقاصى الشتات فى تونس أو جزر القمر مثلا، لأن الزمن الفلسطيني فى هذا الواقع - إن وجد - هو زمن محطم، تبرز خاصياته المباشرة فى وعى الكاتب المدرك للتصورات بصفتها - أى الخاصيات المباشرة - معطيات التجربة الآنية بما فيها التجربة اليومية، وأما الخاصيات العامة فهى الخاصيات الكونية المعروفة، سواء أكانت فلسطينية أم إسرائيلية أم فرنسية أم قمرية أم غيرها، التى لن ننظر إليها من زاوية تحليلنا للنظرة البيدسية إلى الزمان والمكان. ومن ناحية أخرى، يمكن للخاصيات الخاصة بزمن رياض بيدس أن تكون ذاتها الخاصة بزمن بيكاسو (الإسباني العائش فى باريس وفى حالة رياض الفلسطيني العائش فى إسرائيل ويا للتراجيديا؛ لأن العكس لغيره هو الصحيح) فى مرحلته التكميلية، مثلما يضيف لنا رياض فيما يخص تحطيم الحدث قائلا:

«كما لو كنت تدخل متحفا وترى شظايا آيات ونقوش ومتحجرات أحاول الخلط بينها، وفى هذا الأمر قد أشابه بيكاسو فى لوحاته، فى مرحلته التكميلية وما تلاها».

بمعنى أن بيكاسو فى لوحاته التكميلية أو رياض بيدس فى «الهامشى» أو أفنان القاسم فى «أربعون يوما بانتظار الرئيس» (نتكلم عن روايتنا لأتنا فى حالة إبداع نقدى وليس فى حالة نقد إبداعى فقط) هم وعى لجنسية الزمان وبالتالي المكان المرتبط به، هذه الجنسية التى تنعكس عنها بعد ذلك جنسيتهم. لهذا يصبح زمن باريس لبيكاسو زمنا إسبانيا مثلما زمن تونس لنا يعد زمنا فلسطينيا أو مثلما يبدو زمن حيفا الإسرائيلية لرياض زمن حيفا الفلسطينية، وكل منهم بإمكانه أن يكتب أو يرسم على طريقة الآخر، لأن الزمن واحد تقدمه أو تأخره أمر ثانوى - والوعى به واحد، وما المكان سوى صدفة للواحد كما للآخر.

الارتباط المكاني

عنوان القسم الأول «متحف لبعثرة ما كان» جد موح فيما يخص تحطيم الحدث الذى تكلم عنه رياض، فهو يبدأ النص من ثلثيه - مثلما سبق لنا وقلنا - يعود من البلدة ولا نعرف متى ذهب إليها، يكون فى الجامعة ولا نعرف فى أى مكان منها، ثم نعرف أنه فى المكتبة، لنذهب معه إلى «ساجدة»، ومع ساجدة إلى شاطئ حيفا، ثم إلى اللامكان عندما تغدو «سرا» «أينما ذهبت» (ص ١٥)، وعندما يحكى عن أصدقائه يحكى عنهم معتبرا إياهم «تحفا» (ص ١٧): أنيس متضاحكا (ص ١٨)، فيوسف متعطرا (ص ١٩)، فهو متسكع (ص ٢٠) - هو أيضا تحفة من التحف أهم تحفة - فرسيد مثرثا (ص ٢٣) فهو من جديد، وبيفرلى (ص ٢٤) فيوسف من جديد وأنيس (ص ٢٦) فهو مرة أخرى وشولا (ص ٢٨) فهو مرة أخرى وأخرى ونائلة غائبة (ص ٣٠) فهو مرة أخرى وأخرى ونائلة حاضرة (ص ٣١) .. إلخ. هذه التحف لبعثرة الزمن (ما كان) فى مكان مبعر (المتحف) لأنه عبارة عن عدة أمكنة متشظية يحاول الكاتب تصميغها ولا نقول تلصيقها لأن التلصيق اصطناعى والتصميغ عضوى، ليصنع مجمعا «Foyer» يجمع فيه أبطاله (مصطلح بلفور نفسه لكن استعماله ليست نفسها) فلا يبدأ بالجامعة فى مكتبتها مثلا، لأن بطله موجود فيها، ثم فى الممر المؤدى إلى درجها لحظة أن يغادرها، ثم إلى الشارع، فالقهى،

(زوجة أبي ساندريلا) ومنها الذليلة: منظم الدرجات المعجوز الآتي من الضفة الذي أضاع المكان لإطعام أولاده، أو شلومو الآتي من العراق الذي أضاع الزمان، المشتاق للحديث بالعربية (ساندريلا المهانة). وبالمقارنة مع الأمكنة في حكاية ساندريلا، نقول إذا كانت الجامعة (وكذلك المكتب) تقوم مقام بيت الأب؛ حيث تذل ساندريلا، فالمقهى (وكذلك البيت) تقوم مقام المرقص حيث ستلتقي ساندريلا بأبيها. ومع انعدام هذه الفرضية، تصبح حيفا بشوارعها المكان المفتوح (مكان التسكع أو التمرد حتى الإذلال)، والبلدة المكان المغلق (مكان العودة مكان المحارة الحامية للفرد والبلدية الجديدة للوعي الفردي)، وكل هذا يمثل الانفلاق على النفس. وللخروج عن الطنان من الأحكام النقدية العربية نقول إنه يمكن لأثر هذا المكان «المتراجع» أن يكون سلبيا على الوعي، وهذا ما يؤكد النص بشكل من الأشكال حين ينقد السائد من الأدب الدائر حول مكان الجذور: «أسأله (كذا) بالمظاهرات والطوابين والزعرير وما إليه حتى يوافق رئيس التحرير على نشره. أليست هذه هي العملة الزائجة هنا؟» (ص ٨٣)، كذلك حيفا تتراوح بين المكان المفتوح العدمي الهامشي (لقدمي ساندريلا) المكان غير المستقر المتقلب: «حيفا في معظم أجزائها باردة» (ص ٧٦) بعد أن كانت في صفحة ص ١٢ «ساخرة» ثم في (ص ٦٢-٦٣) صارت خانقة، وبين المكان المغلق على الهامشي (على ساندريلا) المكان المستقر كالبلدة: «هكذا أصبحت حيفا وحتى الأماكن الأخرى بالنسبة لي (إشارة إلى البلدة) مكانا ينفلق على ذاته يوما بعد يوم» (ص ٣٨) يسميها «بالجيتو» ويريد الخروج منها إلى فرنسا (رسائل لرجا) التي ستمثل المكان في استحالته، لأن ذلك لن يتحقق له. ومن هذه الزاوية يبدأ الفصل المذهل عن المكان في صفحة ٦٣ بعبارة: «كل شيء خائف...» وينتهي بعبارة: «لكن عليك أن تعرف أن من كان يدور في الساحة المسورة هو أنا وليس الكلب...» لنقف على فاجعة المكان التي هي الفاجعة الطبولوجية للبطل، فليس لأنه صار مسخاً صارت حيفا مكانا للفاجعة، فلا علاقة لذلك بالشكل الذي آل إليه، وإنما بموقعه فيه: تبدل حيفا من الداخل ومن الخارج حسب موقع البطل.

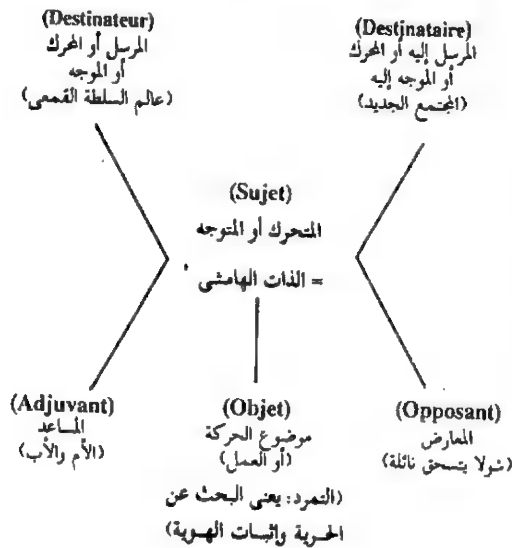
فالبيت أو السينما، لأن عملية التصميغ لشظايا المكان - تبعاً لتشظي الحدث - بإمكانها أن تبدأ بالجامعة وتمضي بالبلدة وبعد ذلك بشارع الأنبياء أو بزاوية من زواياه لتعود إلى الجامعة أو تصعد إلى نجمة قطبية، وهذه صفات لمكان منهار يلتقط الكاتب صور انهياره على دفعات من زوايا عدة ندعوها بالأمكنة التحتية التي يمكن تأطيرها بشكل قسري لضرورة علمية يفرضها علينا البحث كالتالي: الجامعة مقابل المقهى أو المكتب مقابل البيت، وكل هذا في صحن حيفا مقابل البلدة. ومن خلال هذه «البعثرة» المكانية تبرز موضوعة الإذلال مقابل التمرد؛ لأن تحديد المكان على علاقة «بالكائن» الذي يكون فيه، «بالانتماء النفس للمكان» (ص ٧٨)؛ فإذا كانت الجامعة مكاناً للإذلال: «هذا المكان الملئ بالكتب والوجوه المزعجة يشير مللي» (ص ١١) كان المقهى مكاناً للتمرد: «لا نستطيع أن نحل القضية الفلسطينية ونحن نجلس حول الطاولة في المقاهي» (ص ٨٠). هذا وإذا كان في العبارة نفى ظاهري للتمرد فهو نفى للمعقول «الستيريوتيب» أي للسلوك المكرر على نحو لا يتغير، الذي تعوزه الصفات الفردية المميزة، بمعنى أن المقهى سيظل لعرب حيفا في الظروف الراهنة المكان الوحيد للتمرد من حيث هو مكان الرقص بالنسبة إلى ساندريلا، فبدل أن يرقصوا يتكلمون في السياسة، وبدل أن يصلوا يشربون البيرة، لحظة أن نخل الكنيسة مكان المرقص. والبيت كالمقهى مكان للتمرد في كل الفصول الخاصة به، إذ سنقف على علاقة الهامشي بنائلة التي هي ليست علاقة طبيعية من الزاوية المجتمعية (يعيشان معاً دون زواج) أي علاقة تمردية، وكذلك إظهار التناقض بين زوج صاحبة البيت، أي خارج البيت، وسامح، أي داخل البيت، لحظة أن يتحادثا عن الاحتلال والغلاء والاستعلاء: «قلت له إنني ابن البلاد ولست بحاجة إلى شهادة منه. وغمرت له إن اسم البلاد كان فلسطين، أبدت اعتراضاً على طريقة نقاشه التي نضحت بالاستعلاء» (ص ٥٦) ولحظة أن يتحادثا أيضاً عن التخويف بالبيع العربي والسلام الموعود والديمقراطية الإسرائيلية الزائفة، وكل هذا سيضع البيت مكاناً للتمرد مقابل المكتب مكاناً للإذلال، «كمكان للوجوه العاملين فيه» (ص ٧٦) منها المذلة: أورلي

الارتباط الزماني

لا ينفي ارتباط البطل بالمكان عوامل التهميش المتمثلة في الإذلال تحت كل صفاته الفردية والقومية عن طريق التمرد، أى أن التمرد لا يحول المكان، ولا يذهب بالزمن من حالة التهميش إلى حالة إثبات الهوية. نقول «إثبات الهوية» ولا نقول «إحلال الهوية محل هوية أخرى»، لأن الصراع قائم بين الفلسطينيين - هوية، طرفاً - فى هذا الصراع وسلطة غاشمة انتزعت الهوية الإنسانية مع الهوية الفلسطينية من الإنسان الفلسطيني (مشهد أحد باصات الضفة الذى أوقفته الشرطة وأنزلت كل ركابه ليقبسوا حذاء ساندربللا على أرجل أهل الضفة وقصدهم الإذلال - ص ٨٢). وفى إثبات الهوية الفلسطينية (أو العكس) عودة بالفلسطينى إلى إنسانيته، وليس هذا بالأمر السهل فى ظروف الهيمنة المعقدة القائمة، أى فى الزمن المتشظى القائم. لهذا، يبدأ النص بفصل متزعم من الماضى ثم يعمد إلى الحاضر فالماضى أو المستقبل أو يعود إلى بداية ثانية مع القسم الثانى المعنون: «عود على بدء ثانى»، لأن التصميغ الزمنى تفرضه العملية السردية مثلما رأينا مع التصميغ المكاني. ولتسهيل عملنا التحليلي، يفرض علينا هذا العمل تحديد التعارض الأساسى بين زمن البطل النفسى وزمن السلطة العينية، الأول تمردى والثانى إذلالى، ولابد أن ينشأ عنهما تعارض بين جيلين (وقد قال النقد العربى الوصفى فى ذلك أطنانا من الدراسات) وتعارض بين عالمين (وقد قال النقد العربى الوصفى فى ذلك أطنانا من الدراسات مطننة)، لكن الأهم فى كل ما سبق العلاقة الخلافية المولدة للتعارض القائم داخل الزمن النفسى للبطل بين زمن ما قبل التمرد (غير الظاهر فى النص ومع ذلك نحدسه، يرافقتنا ظله ويهلكنا) وزمن التمرد، بنبرة عبثية ليست طنانة حتما، عبثية لأن زمن ما بعد التمرد لا أفق له، زمن يبدأ بزواج ساندربللا الملغى أساسا، وليست طنانة أيضا لأن نبرة زمن البطل إنسانية أو تسعى لتكون إنسانية فى زمن غير إنسانى، وبسبب هذا الزمن غير الإنسانى يبدو الوجه «الضعيف» من وجوه الهامشى الذى أكثرنا ما يعبر عنه الفصل الخاص باستعداد سامع للموت عندما يبلغ الثامنة والعشرين: ما بلغه أخوه عند وفاته. هذا العام هو فاجعة منتصف الليل بالنسبة إلى ساندربللا ولزمن التمرد كله لحظة أن نقرا: «كالذبيحة أستعد لموتى القادم»

(ص ٥٤)، الاستعداد للموت «يحليه» أى يجعله حلوا على الرغم من كل الفاجع الذى فيه، ويجعله مسلما: «أحاول التسرية عن نفسى» (ص ٥٤) يقطع البطل عن طريق الانتظار: «أعكف على ذاتى منتظرا موئى الموعود» (ص ٥٤). إنه انتظار نفسى تعبر عنه استعارة الانعكاف على الذات، لنقف على فاجعة الزمان التى هى الفاجعة السيكلوجية للبطل: ليس لأن الموت أمر ميتافيزيقى (فلسطينى) صارت حيفا زمانا للفاجعة لحظة أن نقرا: «أطلع إلى حيفا من فوق، فلا أرى سوى ذاتى الخائفة» (ص ٥٤)، فلا علاقة لذلك بالموت الذى ينتظره وإنما بزمن الموت الشخصى الذى يرتبط به، يعرف أسبابه ويعرف توقيته: منتصف الليل.

ثالثا: رسم تخطيطى للعمل
(Schéma actantiel) التخطيط الفاعلى



إن المتحرك هو البطل الذى يتحرك فينشأ عنه موضوع الحركة الذى يوجهه بخصوصه نشاطه، والمعارض هو الذى يقف ضد هذا النشاط بشكل مباشر أو غير مباشر (كل الأمثلة التى ذكرناها)، أما المساعد فهو الذى يعاون البطل على إنجاز نشاطه، وبخصوص المحرك الذى هو السلطة القائمة تحت كل أشكالها، يحرك البطل، ويواجهه من حيث لا يدري نحو الموجه إليه، أى المجتمع الجديد الذى يتلقى نشاط البطل.

رابعاً - وظيفة الشخصيات

نعمود إلى وظيفة الشخصيات انطلاقاً من رسماً التخطيطي، فنحصل على علاقات ثنائية (بين المتحرك والمعارض مثلاً) أو علاقات ثلاثية (بين المتحرك والمعارض والمساعد). هذا، وقد كسرنا المبدأ الأساسي في التحليل البنيوي المتعلق بغياب التحليل النفسي / الاجتماعي لحظة أن استعنا بهذا التحليل وطعمنا به تحليلنا البنيوي كما هو عهدنا مع دراستنا الأخرى. صحيح أن الشخصيات من خلق الكاتب، لكنها أبداً لم تكن منتزعة من بيئتها الاجتماعية والنفسية، من بيئتها الإنسانية، بل على دلالاتها أن ترتبط بهذه البيئة، وهي لا بد أن ترتبط بها، إن شاء المؤلف أم أبي، للكشف عن كل وظائفها بما فيها الشكلية، فكيف تتحقق الإنسانية لدى البطل الأساسي للنص؟ أي كيف تتشكل شخصيته؟

موضوع الرواية يدور حول البحث عن الحرية وإثبات الهوية، هذا البحث الذي يفوص البطل فيه، فيصفه عن طريق علاقاته الماضية أو الحاضرة بعد أن انهدمت ما بينها الحدود التي يقطعها ببعض مشاهد عن نفسه، أي في الوقت الذي يبحث البطل فيه عن الحرية في عالم الآخرين يبحث عنها في نفسه، فترى أنه يعنى الواقع باعتباره سطحاً موحداً في مستواه دون أن يلغى ذلك تشظى هذا الواقع وتشظى نفسه، بمعنى أن وعيه كلي، تلتطخه أفكاره التي تمنعه عن العمل الحقيقي (أفكاره عن الجامعة، عن المكتب، عن حيفا، عن البلدة، عن أصدقائه، عن نائلة، عن بيفرلي، عن أمه، وباختصار عن الحياة)، فهو يحدد نفسه دوماً شخصاً لا يسيطر على نفسه ولا على الواقع - ولا نقول يرفض - لهذا هو هامشي بعد أن صار مهمشاً. وإذا كان التمرد موضوع حركته مثلماً رأينا، فهو تمرد نفسي، لأنه مطارِد بخيبة أمل دائمة، ومن خيبة أمله القصورى (أي بعد أن يقطع كل أمل بالفعل) يحاول أن يغير حياته وأن يجد حلاً لمسأله، وهو لذلك يختار مغادرة حيفا، مدينته الجميلة / البشعة التي يجبرها ويكرهها في آن بعد أن حطم «قدسيتها» (التي هي في الأساس محطمة) وصارت مثل أية مدينة، لكي يستعد عن قيودها الصمغية التي يعانى منها، علماً بأنه يأخذ موقفاً

«عملياً» مع المتظاهرين من طلبة الجامعة أو مع عمال الأراضي المحتلة، وأكثر من ذلك مع الانتفاضة، لكنه يحس بأن هذا النوع من «الالتزام» لا يكفي، نوع من ردود الفعل تماماً مثل تمرد - خاصة بعد أن فقد عمله يقول قوله الكارثي «بلا عمل أفق الآن» (ص ٩٥) - فيسعى إلى وهم العلاقة التكاملية لأجل تجاوز وضعه مثل ساندربلا عن طريق عصا الساحرة، فلا يلقى إلا أفكاره والمحيط الذي يقبده (الفصل الأخير خاصة). وعندما يقول: «نزلت درجات وادى النسناس وأنا لا أدري الوجهة أو المكان الذي أقصده» (ص ٩٢) يعنى أنه لا يمكنه أن يجد هدفاً تنصهر فيه أنفاله اغترابه التي يفرزها واقعه إلا عن طريق أفكاره، فالجدل قائم بين الاغتراب والتسامي لديه، ليظهر له الحل في العودة إلى البلدة، وذلك بعد المضي بإرهاصات الحل لثلاً يبدو سهلاً (دوماً الفصل الأخير الذي هو إرهاب لكل فصول الرواية في الوقت ذاته) لأنه لا يقدر على الاختيار، خاصة أنه لا يؤمن بنفسه، ويحتاج إلى علاقات خارجية توجهه إلى تجاوز وضعه الراهن.

إن صورة تركه العمل ومغادرته المكتب إلى شارع النسناس ثم إلى علاقة قديمة ثم إلى شارع القدس وإغلاقه السماعة في وجه أمه وهو يلعب ريقه محتاراً (ص ٩٤)، صورة مثل هذه تعبر عن حفرة سوداء دفعه في جوفها يؤس الواقع (البؤس تحت أشكاله كافة)، ولن يظهر واقع البطل المأمول الذي يغشى ذاته إلا لحظة الخروج منها. لهذا يعنى في لحظة من لحظات «الكشف» القليلة التي تمنى به أنه يتحتم عليه العودة إلى البلدة، لحظة كاشفة كالالتصاع المفاجئ: «ثم على حين غرة لمعت الفكرة برأسى بقوة» (ص ٩٥) على الرغم من أنها فكرة قديمة لديه، لكن التصاعها يعبر عن إرادة عظمى تنتشله من قاع يأسه، فهو مثل الحشرة الأسيرة في نسج العنكبوت: عليه أن يقطع الخيوط التي تشد عليه بعد أن صار يشعر في مدينته بافتقار حياته إلى المعاني، وإضافة إلى ذلك باستحالة عيش المرء العادي بعادية، فيملك سلوك الحيوان في تصرفاته: يعنى أن حياته بلا معنى، قرية من الوضع الحيواني (الفصل الخاص بمسحه كلها - ص ٦٢). وما يحدد الإنسانية هو اللغة والتعبير عن المشاعر التي

فقدنا اتجاه أمه، يقول مثلما قال كامو ذات مرة: «كان يجب أن أحكي معها. كانت ستفرح. لكن مزاجي أردأ ما يكون اليوم» (ص ٩٤). لذلك، يتحول إلى كلب يعبر عن أحاسيسه بالنباح: «ينبح نباحا متقطعا» (ص ٦٢). مثل أي حيوان يعبر عن أحاسيسه. وكذلك، فإن الحديث عن عودة نائلة إلى بيت أبويها قبل عودته هو بدوره إلى بيت أبويه يمهّد للفراق الدائم بينهما خاصة عندما يقول: «في الطريق فكرت في الأيام القادمة وبما سيكون. هونت الأمر بأنني لا بد قادر على تدبير أمري» (ص ٩٤). وهنا يكمن الفشل في الحفاظ على سعادته: نائلة تريد الزواج وهو لا يريد، فتشعر بقيوده، وتسمى إلى التخلص منها. أما عنه، فهو لا يريد أن يفقد نفسه (تحل الأم محل نائلة في البلدة)، لكنه يخاف من التهمة (لهذا لا يكلم أمه على الهاتف متذرعاً بمزاجه الرديء)؛ فيقدر ما تباعد الأشياء عنه بقدر ما تقترب التهمة منه مصعدة في جوفه، فإرضاء عليه اختيار مصيره، الطريقة الوحيدة التي تضع حداً للاتهام وتظهره بريئاً؛ لهذا بعد ليلة لم تغف له فيها عين يقرر العودة إلى البلدة، وهي هنا عودة دائمة بعد أن فقد كل شيء: الحبيبة والعمل وشوارع حيّفا التي راحت تنبذه (حيّفا باعتبارها شخصية إيحائية، شخصية حية من لحم ودم، شخصية امرأة الأب) وهدفه التقاء ذاته (هدف ساندريلا التقاء الأمير) والتقاء مجتمعه الجديد (حالة ما بعد التمرد). هل يقع مثل يتسحق في الوهم عندما رفض الجندي ولم يمنع حرب الجنود؟ هل يدفعه يأسه إلى حد الفصل القاطع بين وضعه ووضع المنتفض فيقول: هنا هذا شأني، وهناك ذاك شأنه؟

الموامش :

(*) رياض بيدس: الهامش، منشورات غسان كنفاني، القدس ١٩٩٢.

(١) جوزيف كورنيس: مدخل إلى نظرية الرموز والعلامات السردية والخطابية، هاشيت، باريس ١٩٧٦.

(٢) بيير جبرور: الأسلوبية، مطبوعات فرنسا الجامعية، كوسيج، الطيبة التاسعة، باريس ١٩٧٩.

(٣) بيير جاجليه: بحث عن المكان والزمان، منشورات سوسيل، باريس ١٩٧٦.

المنتفض سيعطي حلاً لحياته هناك بالحجر، وأنا سأعطي حلاً لحياتي هنا بالعودة إلى الجذور، ستمثل التضحية المعنى الأعلى لحياته، وستمثل الطريق إلى البلدة الطريق الوحيد الذي سيخرجني من مدينة المقاهي والاختناق! لهذا، لا يعتبر نفسه في وضع مشوه، إنساناً ذا هوية، بل شكل الأشياء الظاهر هو الذي يشي بمدى ارتباطه بالحياة: «الحرب أوشكت أن تنفجر. اللعنة. أو انفجرت حرب جديدة» (ص ٩٤)، وفي التشكيك تأكيد دورين اثنين لا دور واحد: دور له ودور للمنتفض. دوره كامن في تغيير المكان، ودور المنتفض في تغيير الزمان. لأنه يعتقد أن تغيير المكان وحده لا يحل مسألته، فهل تغيير المنظر يغير من المسرحية؟ سؤال طرحه من دافع وعي التهميش الذي نجحت الرواية في التعبير عنه، بانتظار نمو آخر في داخل المهمش، يحتاج إلى صدمة واقع آخر، فعن طريق الصدمة يظهر النمو الحقيقي للإنسان، وبما أن المكان هو الوجوه مثلما يقول المؤلف، سيظهر الوجه الحقيقي للإنسان كما المكان، بعد أن أظهرته الرواية مكاناً للغاب والإنسان حيواناً، فهذه الحقيقة ترعب رياض بيدس، ويتركز قلقه الوجودي، وبالتالي الكوني والإنساني، في ظهور هذه الوجوه الأمكنة (ص ٧٦) والانتماء النفسي لها (ص ٧٨)؛ هذه الوجوه التي تكشف عن واقع كل إنسان «كألسنة لهب تداعبها ريح خفية» - كما يشير عنوان قسم الرواية الثالث. لهذا، سيرفض ظهور وجهه الحقيقي طالما بقيت الحقيقة مروعة، لأن في الحقيقة المروعة توضيحاً لوضعه الذاتي في الوضع العام الذي أصاب مدينة الواقع (حييفا - باريس - تونس) لأجل حل يفرض على الجميع الالتزام به: قبول الهزيمة وما تعنيه من تهميش وإذلال وإذعان أو الوقوع على حذاء ساندريلا.

أمجد ناصر: شعرية الحنين

فخرى صالح *

إن ما يحقق شعرية الشعر هو ذلك النسق الذي تتألف فيه الألفاظ، بحيث تنحرف علاقات الألفاظ بعضها ببعض عما بنيت له أصلاً؛ أى عن تلك اللغة اليومية التي تكون فيها الدلالة مشتركة بين المتخاطبين؛ فكلما ابتعدت الدلالة عن محورها الأصيل، وأصبحت العلاقات بين الألفاظ أكثر انحرافاً عن محورها السابق منشئة فضاء استعارياً جديداً مؤلفة أفقاً من الاحتمالات الدلالية، صار بإمكاننا أن نتحدث عن لغة شعرية لها خصائصها المميزة. وكما يشير الناقد الروسى يورى لوتمان فى تحديده للشعر، فإن «الشعر يخرق مبدأ مراعاة القواعد التى تمنع ضم عناصر معينة فى نص أدبي»^(١) وهكذا، يصبح الشعر عاملاً يخرّب المواضع اللغوية وينشئ أنساقاً جديدة من العلاقات بين الألفاظ. وهو بهذا المعنى يشرى اللغة، رغم أنه ينحو إلى إنشاء فضاءات مجازية خاصة به. إن الشعر حسب الجرجاني «يجمع أعناق المتنافرات المتباينات فى رتبة ويعقد بين الأجنبية معاهد نسب وشبكة»، ويوجد «الاختلاف فى الاختلافات»^(٢). ونستنتج من هذا أن الشرط العروضى لا يقع فى أساس تعريف الشعر، بل هو شرط زائد يقوم الشعر به وبدونه. ومن هنا، فإن فحصنا شعر أمجد ناصر انطلاقاً من هذا الاعتبار.

لابد، قبل البدء فى مقارنة شعر أمجد ناصر، أن نشير إلى مسألة أساسية تثيرها بعض الكتابات النقدية حول قصيدة النثر؛ أى تلك الكتابات التى تعد قصيدة النثر خارج حقل الكتابة الشعرية العربية وتلحقها بما نسميه «نثراً فنياً». إن هذه المقاربات النقدية تنطلق من مفهوم تقليدى للشعرية، مما يدفعنا إلى فحص قصيدة النثر لإثبات خطأ الاعتقاد بلاشعرية هذه القصيدة..

تنطلق المقاربات النقدية التى تنفى شعرية قصيدة النثر من مفهوم للنوع الأدبى حدد انطلاقاً من تأسيسات وتقعيدات بنيت على أساس من عمود العروض العربى، فإذا انتفى عمود العروض كلية واستبدل بنسق إيقاعى مختلف انتفى كون الشعر شعراً. وأظن أن هذا التصور الذى يستند إلى مفهوم النوع ويتمسك بموسيقى العروض، يلغى ما يحقق شعرية الشعر، أى أنه يلغى هويته الخاصة المميزة ويستبدل بها ذلك النسق العروضى الذى هو شرط ثانوى مجتلب من حقل آخر هو حقل الموسيقى.

- ١ -

في بداياته الشعرية يراوح أمجد ناصر بين كتابة قصيدة التفعيلة وتأليف نص شعري يسقط من حسابه التحديدات المروضية التي تعتمد على قصيدة التفعيلة. ولو ألقينا نظرة على مجموعته الشعرية الأولى (مديح لمقهي آخر) (٣)، لوجدنا أن انتقاله إلى قصيدة النثر كان سريعا للغاية، وأن القسم الذي تؤلفه قصيدة النثر هو الأنضج والأكثر تبشيرا بأعماله الشعرية القادمة.

في النص الشعري الأول الذي يفتتح به الشاعر مجموعته الشعرية المذكورة، نثر على قصيدة نثر تستلهم الأفق العام لما تحصل من إرث جديد لقصيدة النثر. إن القصيدة ترجع صدى ترجمة أدونيس لقصيدة سان جون بيرس «ضيقة أينها المراكب». ورغم أن النص يبدو غير متماسك على صعيد بنائه الداخلي، على عكس ما نجد في نصوص أمجد ناصر الأخيرة التي تبدو مبنية بحرفية واضحة، فإن هذه القصيدة الافتتاحية تبني بمنجز الشاعر القادم:

«أرعن كان القلب،

صيبا طائش الشعر،

يعثر في غصون الليل المتهاكة،

والمدينة لم تتحول بعد

إلى حصان خاسر» (ص: ٥، ٦)

يرفد هذه الرغبة باتخاذ قصيدة النثر شكلا تعبيريا وحيدا في الكتابة الشعرية إفادة واضحة من التيار الجديد في شعر السبعينيات، ممثلا في عمل سعدى يوسف بصورة أساسية وترجمته الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس. وأعني بذلك أن شعر أمجد ناصر، من بين شعراء آخرين، يسقط من حسابه تلك النبذة العالية المألوفة في شعر الستينيات والسبعينيات، ويتوجه إلى ملاحقة التفاصيل اليومية والأشياء العادية والاعتناء بذكر الأمكنة والتشديد على المكان الذي يولد القصيدة واستعادة تفاصيل حياة البداوة، ومن ثم الانتقال إلى لغة طقسية تستعيد الحياة الصحراوية لأنا الشاعر (انظر على سبيل المثال «عمال النسيج»، ص: ٢٣، «نشيد وثلاثة

أسئلة»، ص: ٧٩). من رفض الشعرية الرومانسية والخطاب المفخم في الشعر، تتولد في شعر أمجد ناصر تيمة تتردد في معظم مجموعاته الشعرية، وهي تيمة البدوي الضائع في المدن، التائه وسط البنايات الإسمنتية العالية:

«إلى أين تأخذنا الأقدام،

المكونة من عشرة أصابع

إنها أقدامنا ذات الأجراس العشرة

المبحوحة، صاعدة مدارج الكونكريت،

بمزيج من الألياف،

والخوف، وقليل من الدم

إنها أقدامنا،

صهوات واطقة،

تسبح

في برارى الإسمنت» (ص: ٧٠، ٧١)

وسوف نرى تكرار هذه التيمة في مجموعة (رعاة العزلة) بصورة خاصة؛ بحيث تبدو هاجسا أساسيا بالنسبة إلى الشاعر بشكل طبيعة الفضاء الذي تتحرك فيه القصائد.

إن الملاحظة السابقة تدل على وجود خيط أساسي ينظم عمل أمجد ناصر الشعري ويتحكم في عملية تطوره، ويقربه من تيار أساسي في الشعر العربي الجديد خفيض النبذة الشعرية؛ معنى بعاديات الحياة اليومية وأشياء الذكريات وتفصيل العناصر المتغيرة الضاغطة، وبالتالي العودة بالشعر إلى عوالمه الأرضية من أصقاع الأفكار والشعارات السياسية المرفوعة في حقبتى الخمسينيات والستينيات. ولا ينقص من هذا النزوع الأرضي لقصيدة أمجد ناصر تلك النبذة الطقسية والقائمة اللفظية اللتان نثر عليهما في شعره غالبا، لأن النبذة الطقسية تتولد من أفق الحنين إلى الحياة الصحراوية المفقودة وسط حضارة الإسمنت والبنايات العالية الباردة التي لا توفر الدفء لأنا الشاعر التي تحس بالاغتراب عن الوسط الجديد الذي انتقلت إليه. بهذا المعنى، فإن الطقس لا يتعارض مع لغة الأشياء اليومية والتشديد على ذكر الأمكنة ووصفها والانطلاق من فضاءاتها.

والهواجس التي تتردد كثيراً في هذه المجموعة والمجموعات الأخرى للشاعر.

في قصيدة بعنوان «قمصان» يبدو المشهد الشعري كأنه تأملات حول القمصان، تداعيات حول القمصان ووظائفها، لكنها في النهاية تبدو مجرد وسيلة للتعبير عن خسارات الكائن وهزائمه، وسيلة لتفريغ الإحباطات وتعاينات الليل التي تسفر عن وجهها في الصباحات الطالعة على الخاسرين:

«في كل صباح
نهض من أحلامنا المتتالة
وعلى أنوارها أحماض الليالي،
رثمة في الشفتين
رغبات مهزومة، وآخر الكلام.
نهرع إلى الأدراج والمشاجب،
وبحركات ملولة
نبثر الثياب اليابسة
بحثا عن قميص مناسب» (ص: ٦١)

إن الشاعر يعمل في السطور الأخيرة للقصيدة على إدخال المشهد الشعري في بؤرة الغريب والقاتل في عملية تحويل للطبيعة وتبادل لوظائف اللابس والملبوس، بمعنى أنسنة الأشياء الجامدة لخلق إحساس من الألفة المتقدمة في الحياة اليومية التي ترد الإشارة إليها من خلال القمصان :

«في الليل تهيم القمصان
على وجوهها، بحثا عن المناكب
والأزوار المتساقطة» (ص : ٦٣)

في قصيدة أخرى في المجموعة نفسها، يشكل الشاعر من شئ آخر من أشياء الحياة اليومية وسيلة للتعبير عن اغتراب الإنسان في المدن الحديثة. إن الحذاء يبدو، بصورة غير متوقعة، مصدراً لقسوة وحزن مجدولين معا، لصلابة موجمة وعون على عبور هذا العالم المشيد من عظام الأسماك. قصيدة «الأحذية» تعبیر موارد عن القسوة العجيبة لحياة المدن التي تعد أنا الشاعر طارئة عليها. ورغم أننا لسنا حيال أي تغير غرائبي في المشهد، فإن القصيدة تنتمى إلى البعد الغرائبي نفسه عبر اختيار الموضوع والمادة التي تتخذها

في (منذ جلعاد كان يصعد الجبل)^(٤) تتغير البؤرة الأساسية للنص الشعري قليلاً. فما صادفناه في (مديح لمقهي آخر) من اعتناء بالتفاصيل الصغيرة والأمكنة، يتحول إلى توظيف هذه التفاصيل وأشياء الحياة اليومية في نص شعري مأخوذ بالغريب وغير المتوقع والسياقات الحديثة العجيبة. إن بناء نص فانتازي هو ما يبدو في بؤرة المشهد الشعري بدءاً من هذه المجموعة الشعرية، وينعكس هذا البناء الفانتازي على الفضاء الدلالي المتولد في القصائد. ففي المجموعة السابقة، كان الموضوع المحوري الذي تشكل منه القصائد عالمها هو اغتراب أنا الشاعر في عالم المدينة البارد المغرب للأنا، عالم البنايات العالية والعلاقات غير الإنسانية. أما في المجموعة التالية، فإن التيمة المركزية للعمل هي تحويل الذكرى أو الحادثة اليومية العارضة إلى حدث غير متوقع، إلى تجاوز لقوانين الواقع الفيزيائية، في محاولة — كما يبدو — للتغلب على واقع المدينة المغرب للذات الإنسانية. ومن هنا، تبدو تأثيرات ريتسوس، وبالأحرى ترجمة سعدى يوسف لنموذج بعينه من شعر ريتسوس، واضحة إلى حد كبير في هذه المجموعة الشعرية التي تعد تطوراً ملحوظاً لعمل أمجد ناصر الشعري. إن ريتسوس نفسه يقوم بتحويل أشياء الحياة اليومية إلى أحداث تناقض قوانين الحياة الفيزيائية، مضغياً على هذه الأشياء البسيطة قوة تحول خارقة، في إشارة إلى القدرة الأسطورية للأشياء البسيطة التي يهملها الشعر ذو النبرة الكونية أو القومية أو الميتافيزيقية العالية. وهذا ما نلاحظه في شعر أمجد ناصر وشعراء آخرين من جيله الشعري. وتتضافر هذه النبرة الريتسوسية في الشعر العربي الجديد مع قدرة قصيدة النثر على توفير مدى أوسع من حرية التعبير بالقياس إلى قصيدة التفعيلة.

إن مخالفة الطبيعة الفيزيائية للأشياء توظف للتعبير عن حالة الاغتراب والوحدة التي قلنا إنها تشكل بؤرة مركزية لعمل أمجد ناصر الشعري. لنأخذ مثلاً من (منذ جلعاد كان يصعد الجبل) لنرى كيف أن الغرابية موظفة لإنتاج معنى متصل بالبؤرة المركزية للعمل الشعري والانشغالات

القصيدة أرضية انطلاقاً للتعبير عن الفكرة المحورية التي تقيم
في أساسها :

« نوجعنا الأحذية ، وكما لا نصاب بالجنون
من الجلود والبلاستيك الذى
يقل أقدامنا
نخترح لها الأشكال ، والألوان .
ونثرثر حول أناقته
فى المقاهى
وبيوت الأصدقاء .
نوجعنا الأحذية
ونحزن ، لأننا فى هذه المدن
المشيئة من عظام الأسماك
لا نستطيع الحياة
دونما أحذية ، (ص ص : ٦٤ ، ٦٥)



« تتناسل الأحاديث وأثناءها تتم النزاعات
والتراضيات ويبدأ الحب .
العيون مغارف الكلام ،
والتبغ يدور على الأيدي التى تخض الهواء
مساومات ونوادير مغلقة بشمع المساء المسهب .
نزاعات على النسب الأول للقبيلة المجاورة ، والجد
الثالث للحصان المحجل ، شأى بالقرفة يفض
الاشتباك
آهة مطونة بشيرة الوله
تشلع القهقهات من الحنايا ،
وفجأة تهب رائحة المرأة ، وتطقطى العظام » (ص :
١٥٥)

من هذه النقطة ، يتحول النص لينشئ مقارنة بين نوعين
من جلسات القرفصاء . والشاعر لا يقصد من ذلك اللعب ،
رغم أن فى الشعر الكثير من اللعب ، بل يريد ، انطلاقاً من
إقامة هذه المقارنة ، التعبير عن رؤيتين متناقضتين وفهمين
للعالم مختلفين :

« قرفصاء :

يمكنك أن تفعل ذلك
على أبواب المسارح ، وأقسام الشرطة
فى البعيد المضرب ،
فى قاعات الترانزيت ،
وأمام رجال مكافحة الإرهاب
بوجهك المقطوف من حقل شعر
تجلس القرفصاء أنى شئت ،

ولكن ..

أكل القرفصاء

قرفصاء؟! (ص : ١٥٦)

من هذا النص بالغ الطرافة ننتقل إلى نص « رعاة العزلة »
الذى يمثل سيرة ذاتية للبدوى الشارد فى حضارة
الكونكريت . فى ثنايا هذه السيرة يحقق أمجد ناصر تعبيراً
حميماً عن غربة أنا الشاعر وتناقضها بين ماضى يمثل البراءة
الأولى وحاضر يستلج الأناس . وما يأسر فى هذا التعبير هو

فى « رعاة العزلة »^(٥) يعود أمجد ناصر إلى تيمة مركزية
أثيرة لديه ، أى تصوير مشهد الحنين إلى حياة الصحراء
الغائبة .

قصيدة « قرفصاء » تستثير جلسة القرفصاء التى تبدو وسيلة
لتوضيح التناقض التام بين البيئة المدنية ، التى يكتب الشاعر
انطلاقاً منها ، والبيئة الصحراوية . إن وجدان الشاعر منقسم
بين عالم المدينة وعالم البداوة المفتقد المستعاد كذكرى
حميمة . لقد لوئت حضارة الكونكريت وجدان الشاعر قلم
يعد قادراً على الجلوس القرفصاء ليحلم على ساقين
منتصبين فى هيئة زاوية منفرجة :

« ليس لأنهم غادروا القرى

والمضارب المجنحة ، افتقدوا الحنين

إلى جلسة القرفصاء .

قرفصاء :

نصب لأجسام نخلم على ساقين

فى هيئة زاوية منفرجة . (ص : ١٥٥)

إن القرفصاء ليست مجرد جلسة . إنها تعبير عن فهم
خاص للعالم يمارسه البدوى القابع فى أحلام الشاعر ، منها :

وأن والده الضابط المتقاعد فى سلاح المشاة
قطب حاجبيه، وطرد إخوته الصغار بعد وصول
أولى رسائله، لا لشيء، إلا لأنه لم يبدأ
الخطاب بـ «أبى العزيز والذهب الإبريز؟» (ص: ١٤٠).

إن هذه الفقرة التى تنزل بنا من علياء التصوير الشعرى
الذى صادفناه فى السطور الأولى للقصيدة، تحقق نقلة نوعية
بتطعيم لغة الشاعر بما هو يومى، وبإثارتها هذا التناقض بين
لغة الشعر ولغة اليومى تفتح الأنواع على بعضها وبعض. فى
هذا التناقض، يتحقق الشعر ويتولد محور آخر من محاور
الدلالة فى القصيدة؛ إذ تتقاطع تأملات الشاعر وتدايعاته،
التي تلبسها الصور الشعرية رداء تخيليا صرفا، مع الحادثة
اليومية.

هكذا، يولد اليومى الشعر ويصبح العادى والمألوف جزءا
من البنية الشعرية التى تمتلك، كما قلنا، مرجعيات مختلفة
تولد فى تفاعلها بنية هجينة، مركزها لحظة التناقض الدائم
بين البراءة الأولى وحضارة الإسمت التى ترعى العزلة
والوحدة القائلة التى يبحث الشاعر عن مخرج منها، فلا يجد
سوى أن يضرب كفا بكف حتى تسقط العزلة عن المشجب.
إن الصوت، الذى هو عنصر اللغة الأول، يؤسس نغما للعزلة
والوحدة أو لربما وسيلة مصطنعة لنفيهما:

«سيكون كثيرا علينا،

مثلما على الذين من قبلنا، أن نضرب كفا
بكف

فتسقط الوحدة من المشجب

إلى درج الخزانة» (ص: ٧٧)

فى هذه الحساسية التعبيرية والقدرة على التأليف بين
المختلفات، والتقاط شاعرية الأشياء المألوفة أو التنقيب عن
الأراضى البكر التى لم تفتح بعد فى ميدان التعبير، تكمن
شاعرية أمجد ناصر. ومن هنا، ينبغى أن نشير إلى قصيدتين
اثنين تلتقطان الشاعرى فى الأشياء المألوفة، وتراوحن بين
التعبير المجازى فائق الجمال واللغة العادية التى تنضح
بالحساسية الشعرية.

وحشيته وانفلاته من قبضة التهذيب والاثلاف، وبحثه عن
المختلف والشارد البعيد من علاقات الألفاظ، وإصرار الشاعر
على إيراد ما يعبر عن البراءة الأولى. إضافة إلى ذلك، فإن
النص الشعرى يحفل بإنشاء تقاطعات وتوازيات ونضادات بين
الألفاظ، كما يعمل على خلق فضاءات مجازية حبلى
بمعان وآفاق تصويرية وحشية وغريبة، يمكن إسنادها وردھا
إلى البيئة الطفولية الأولى التى تشكل مرجعية هذا النص
الشعرى.

يفتح الشاعر النص بتساؤل استنكارى يحمل داخله
جوابه، كما يؤسس أيضا التناقض بين قبل (البراءة الأولى)
وبعد (الرحيل إلى المدن):

«من سيصف تحولاته

ويرسم بخنجر بدوى حدود الحكمة؟

من سيكتب فى إنصاف

عن ولد قذفته المضارب

إلى قوة الكونكرت،

حيث لا متسع لنمو الأحلام،

حيث تتوج دائما بالخسارة» (ص: ١٣٩).

ثم يفتح النص على زمان آخر يحضن انتقال الشاعر من
مضارب البداوة إلى إسمت المدن. وفى وصف هذا الانتقال
تكمن براعة أمجد ناصر وقدرته على إبداع لغة المفارقات
 وإقامة حد التناقض بين زمنين، مستخدما صورا شعرية ذات
مرجعيات متنوعة، بعضها يحيل إلى المعجم القرآنى وبعضها
يحيل إلى القاموس الشعرى الحديث وبعضها يشير إلى أشياء
تنتمى إلى حياة البداوة.. إلخ. والأهم من ذلك، أن براءة
الصور الشعرية وعذريتها (أقصد جذتها وطاقتها الإيحائية
البكر) تتطابق ومعنى البراءة الأولى الذى يحاول الشاعر أن
يوجه انتباه قارئه وحواسه إليه. ثم يمشى الشاعر إلى تطعيم
لغته بلغة العاديات اليومية والأحداث الطريفة التى تشير إلى
عالم البراءة الأولى:

«من سيعرف أن أمه بكت، لا لشيء،

إلا لأنه لم يرتد كثرته الصوف التى لم تنته

من حياكتها بعد،

القصيدة الأولى «حمى»، وهي تستخدم المواجهة بين اللغة الاستعارية (التي هي سمة التعبير الشعري المميزة)، واللغة العادية (الطبيعية) التي تعبر عن موقف هو بذاته يولد الشعري عبر استشارة الخيال أو العاطفة أو الإحساس الغامر بالحالة المعبر عنها:

«انحناء»

حركة خفيفة من الكتفين،

عنى يفيض فراشات سكرى،

صورة غائمة لأدوات الزينة،

عطر خفيف يتسرب من خلايا الخشب» (ص: ٨١).

أو أنها تكتفى بنقل مشهد هو فى حقيقته تركيب لشهدين اثنين، ويقع الشعر - كما نلاحظ هنا - خارج المشهد؛ أى فيما يستثيره المشهد فى الخيال وفيما يتشكل فى فضاء التعبير:

«رنين خلخال فى ساق مرتعشة

كفنان من مرمر يسدان النافذة» (ص: ٨١)

أما القصيدة الأخرى «صباح مزدوج»، فتعرض مشهدين متناقضين فى الظاهر ولكنهما متشابهان باطنا، ولربما تؤلف بينهما رغبة الرجل فى المرأة أو الحدود القصية التى تفصل بين الحالتين. ونلاحظ، هنا أيضا، حركة دائبة بين وصف الأشياء المألوفة والتعبير الاستعارى:

«صباح المرأة غير صباح الرجل. فالمرأة التى

تقطن نزلا للأقليات

استفاقت تحت قوس الخدر.

امرأة

قطعت أحلامها من جبل السرة،

تلف رمحا لدينا فى «كيمونو»

وترفع غرة شرسة

فى حركة من الرأس» (ص: ٩٣)

ثم يواصل الشاعر:

«للبيدين كتاب من الحركات المفتوحة،

وللفم تاريخ متوتر من العناية» (ص: ٩٣)

فى المقطع السابق تكمن شاعرية أمجد ناصر (للبيدين كتاب من الحركات المفتوحة) التى تستطيع بقوة الخيال أن تولد علاقات غير متوقعة بين الأشياء: بين حركات الأيدي، مثلا، والكتاب، بين القوس والخدر، بين العنق والفراشات السكرى... إلخ. هنا، فى هذه الفجوة التى تفصل الأشياء عن بعضها وبعض، يقيم الشاعر بنيانه الشعري.

- ٤ -

قلت فيما سبق إن شاعرية أمجد ناصر تكمن فى قوة الخيال الذى يستطيع توليد علاقات غير متوقعة بين الأشياء. ويبدو أن أمجد ناصر يحاول أن يقيم شعرية قصيدته على هذه القدرة المولدة للصور التى تبدو متنافرة العناصر للوهلة الأولى، ولكن تأمل البؤرة النفسية للعناصر التى تصدر عنها الصور سيهدينا إلى سبب جمع هذه العناصر المتنافرة ظاهرا. فى (وصول الغرباء)^(٦) يجرى التعبير عن الإحساس بالاغتراب عن المكان - المنفى بإقامة عالم غير مألوف تختلط فيه صور الماضى بصور مستمدة من الكتب والثقافة؛ حيث يعمل الشاعر على تغريب صور البيئة البدوية المستمدة من الذاكرة، نازعا إلى إضفاء المزيد من الظلال على هذه الصور التى تشكل بؤرة المشهد الشعري وجوه دلالته. ولتوضيح ذلك، نقول إن الشاعر يقوم على تهميش الموضوع الأساسى الذى ينسج حوله قصيدته أو إقصاء الصور المولدة للقصيدة وتذويعها فى سلسلة من الصور التى تبدو غريبة على الصور التى تصدر عن ضمير المتكلم. إن القصيدة مبنية على تغريب المشهد وإضفاء طابع أسطوري خارج عن المألوف. لنأخذ على سبيل المثال قصيدة «وصول الغرباء»، وسنجد أنها قائمة برمتها على عملية تغريب المشهد وتحويل وصول الغرباء إلى مدينة غريبة إلى سلسلة من التذكرات المرفوعة إلى مقام أسطوري أو سلسلة من التذكرات المختلطة بلغة ساخرة تلعب على المشهد المألوف لتعطى دلالة عكسية. وهكذا، تلعب قوة الخيال بالذاكرة مولدة صورا جديدة دافعة مشهد الإحساس باللا-ألقة إلى أطراف القصيدة:

«الغرباء الذين جاؤوا من الضفاف الأخرى

تمركزوا فى قلاع تشرف على طرق البريد.

فكر فى أغراب يترصدون السعاة فى الأزقة

وتكشف عن عملية التغريب المقصودة بسبب من الفكرة
الوساوية السلطوية لعلاقة الغريب بوطنه.

قصيدة «عازفو الأنفاق»، مثلاً، تنوع على بؤرة «وصول
الغرباء»، حتى وإن كانت كتبت قبلها. فالفكرة الأساسية
التي يجرى التعبير عنها مداورة هي نفسها علاقة الغريب
بوطنه، وبالأحرى علاقته بذكراته:

«أنت هنا.

وأنا ضيف على مائدة الحيرة.

نقلب معا مساكب الذاكرة» (ص: ١٩)

ولا يفعل أمجد ناصر شيئاً سوى أنه يقلب مساكب
الذاكرة، في محاولة منه أن يخفي لهفته وحنينه إلى لوعة
الأخت ونميمة الأصهار ووصايا الأسلاف (ص: ٢١). لكن
المهم، من ناحية شعرية، هو أن محاولة إخفاء الحنين
المستمرة تتحول في القصيدة إلى تقنية متكررة، إلى موتيفة
أساسية تغرب نية القصيدة وتدفعها إلى الأطراف، منتجة
بذلك شعرية المشهد غير المتجانس الذي يشكل عنصراً من
عناصر شعرية قصيدة النشر. إن هذه العملية المعقدة، التي
يلعب فيها الإحساس بضرورة إخفاء حقيقة المشاعر الذاتية
دوراً أساسياً في تحقيق شعرية قصيدة النشر، هي التي تجعل
استقصاءنا شعر أمجد ناصر نوعاً من إعادة ترتيب الأولويات
في بناء قصيدته، والأولويات هي تلك المتعلقة بذكرات
الماضي وكيفية إعادة بنائها في القصيدة. لننظر مثلاً إلى
قصيدة «الماضي» وسنجد أنها - بدءاً من عنوانها - تستخدم
الذكرى وعناصرها وموادها الأولية لإعادة ترتيب لحظة
منسية؛ لحظة كثيفة يسير إليها الشعر ولا يصلها، يحاول
القبض عليها ويفشل. وعلاقة العنوان هنا بمعن القصيدة
شديدة الوضوح:

«هو الذي يفر عن الحيطان

متشبهاً برغيف هائل وباقلاء

هو الشجرة التي ترفع اسمين

في قلب مطعون بسهم.

هو رائحة الصابون الذي جلبه مسافر الليل.

ويجبرونهم على الاعتراف بالمصادر الغامضة
للغناوين.

فكر في عارضى الأحوال ومدبجى الرسائل
وهم يغطون على ذلك خشبية، وبين فينة
وأخرى

يطلقون صبيانهم إلى أسواق الجملة لاصطياد
فلاحين

ويدو

ضلوا الطريق إلى دوائر العدل والإغاثة» (ص:

١٢)

والملفت للانتباه أن المادة الشعرية المشكلة للقصيدة هي
كتلة غير متجانسة، مجموعة من المشاهد التي تتراوح بين
كونها ذكريات بعيدة مروية بلغة مجازية ساخرة أو كونها
تأليفاً بين مشهد خيالي مستل من الذاكرة أو كتاب التاريخ.
إن المادة المشهدية التي تتشكل منها القصيدة ليست سوى
عملية تغريب لبؤرتها، وتلعب عملية التأليف بين المشاهد غير
المتجانسة ستاراً لإخفاء هذه البؤرة التي تتركز في السطرين
الأوليين من القصيدة (الغرباء الذين جاؤوا من الضفاف
الأخرى/ تمرکزوا في قلاع تشرف على طرق البريد).

إن العلاقة التي تنسجها القصيدة بين الغرباء وطرق البريد
هي المبرر الشعري لمجموعة المشاهد المتناسلة من الذكرى
والثقافة أو المؤلفات من خيالات سوربالية. وكما قلت سابقاً،
فإن عملية التغريب، التي هي في الواقع جوهر العملية
الشعرية بعامة، هي التي تؤسس شعرية هذه القصائد. لكن
تقنية التغريب تدفع إلى أقصى إمكاناتها لتقصي الرسالة
الشعرية، تقصي الفكرة القائمة في التنية العامة للقصيدة،
وتحل محلها مشاهد تشير من بعيد إلى هذه الرسالة. إننا بإزاء
عملية إضفاء وطمس لعذاب داخلي متصل بالغربة، ولكن
هذا العذاب يعالج بإقصائه وإبعاده عن بؤرة العمل الشعري
واغراقه في طوفان من الذكريات التفصيلية والألعاب الشعرية.

إن قصيدة «وصول الغرباء» هي قصيدة مفتاحية بهذا
المعنى؛ لأنها تلقى الضوء على بقية قصائد المجموعة،

هو فوح الثياب الداخلية للأرملة الشابة
هو الماء السرى
الذى بلل الساقين لدن الملامسة الأولى.

هو

هذا

المطر

الفائض

عن الحاجة.

هو هذه النافذة التى لا تغير مشهدها.

هو

الذى

نمضى

إليه

ولا

نصل (ص ص ٣٠، ٣١)

ويفسر التعريف السابق للماضى فهم الشاعر لعلاقة التاريخ
الشخصى بوسيلة الاتصال الوحيدة بالماضى: الرسالة. إن
الرسالة هى الوسيلة الوحيدة للاتصال بالماضى بالنسبة إلى
الغريب، هى خيطه الواهى الذى يصل الآن وهنا بتلك
اللحظة الكثيفة المنقضية. وأظن أن الرسالة هى البؤرة المركزية
فى شعر أمجد ناصر، لكثرة ما يتردد ذكرها فى شعره:

«ماذا فى رسائلك التى أرهقت السعاة

غير شكوى الشجر القانط فى الهزيع

ماذا تحمل المظاريف المبطنة بالبسملة غير صور

تصف أحوال كوكب مثائب

صبیحة زواج الأخت» (ص: ٢٩)

إننا ندور، فى معظم قصائد هذا الديوان، حول البؤرة
نفسها، حول الحنين ووسائله: الذكرى والرسالة وإعادة بناء
الماضى حسب مقتضيات الحاضر بحجة القبض على الماضى
فى لحظة كثافة. وإذا كان القصد من ذلك إحداث تواصل
مع أرض نائية، فإن لعبة تغريب المشهد، أو رفعه إلى مقام
أسطورى أو بنائه على هيئة سورىالية، يقصد منها إحداث
تطمين من نوع ما أو نسيان يكون الشعر وسيلته. ولو عدنا

إلى قصيدة «عازفو الأنفاق»، لوجدنا أن الاعتراف بفشل لعبة
التغريب يتسرب إلى خاتمة القصيدة:

«دع الحنين لسدنة السحب

فلا خراج لجباة الشعير.

أرضنا

بعيدة» (ص: ٢١)

لو تأملنا السطور الشعرية السابقة، لوجدنا أنها لا تتضمن
اعترافاً فقط بل تفجيراً لعلاقة القصد (أو النية) بتقنية
التغريب التى تقوم عليها القصائد جميعاً. بهذا المعنى، فإن
قصيدة أمجد ناصر تراوح بين الإفشاء والإخفاء. إنها تعتمد
أحياناً إلى إقصاء الذكرى إلى أطرافها («قصيدة: وصول
الغريباء»)، أو تجعل هذه الذكرى تحتل بؤرتها (قصيدة
«الماضى»)، أو تراوح بين عملية الإقصاء والصيغة المباشرة
للتصريح والإفشاء (قصيدة «عازفو الأنفاق»)، ولكن هذه
المراوحة هى التى تؤلف شعرية هذه القصائد وتفسر الصور
الغامضة فيها.

إن صورة مثل صورة «ملوك أقاليم الخردل/ ينتحبون من
الضجر فى ثياب النوم» (ص: ٢٠) لا يمكن تفسيرها إلا
على خلفية طبيعة العلاقة بين الأنا الشعرية والمكان الغريب
الذى آلت إليه، ولا يمكن تفسير هذه الصورة الشعرية أيضاً
دون أن نعرف أن علاقة الأنا الشعرية بالذكرى هى علاقة
معقدة من النسيان والتذكر الأسيان، أو من التذكر والاعتراف
بأن أرضها أصبحت بعيدة (ص: ٢١)، أو أن «الذكريات
مهجورة فى المضاجع» (ص: ٢٢).

لننظر إلى هذا المقطع من قصيدة «بلوب أخرى» الذى
يفسر الصورة المركزية فى هذه القصائد، صورة الماضى الذى
لا يعود أو الذاكرة التى تفشل فى القبض على الأرض الغائبة:

«ليل المسافرين

سترة من ليلك على كتفى سيدة

ظلت عشرين عاماً

تحوك لهفة صامته لرجل بركة جريحة

لم يصل» (ص: ٢٩)

لعدم الوصول، فإن قصائد (وصول الغريباء) هي وصف لوصول الغريباء لا إلى الأرض البعيدة، إلى الوطن، بل إلى أرض غريبة أخرى، وتلك هي المفارقة التي يبنى عليها أمجد ناصر شعره الأخير.

إن عدم الوصول، عدم التحقق والارتواء، هي الرسالة الشعرية التي تحملها هذه القصائد، وهي البؤرة التي ينسج أمجد ناصر شعره حولها. وإذا كان في مجموعته الشعرية السابقة (رعاة العزلة) ينسج قصائده من العزلة بوصفها نتيجة

الهوامش:

- (١) انظر: كمال أبو ديب في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ١٢٣.
- (٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ١٩٧٨، ص: ١٢٧.
- (٣) أمجد ناصر، مديح لمقهى آخر، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩.
- (٤) أمجد ناصر، منذ جلعاد كان يصعد الجبل، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٨١.
- (٥) أمجد ناصر، رعاة العزلة، دار منارات، عمان، ١٩٨٦.
- (٦) أمجد ناصر، وصول الغريباء، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠.



السعى إلى الاتحاد *

فى كتاب «العاشق والمعشوق» **

نخبرى عبد الجواد

إدوار الخراط

ورسومها الساذجة الفطرية المنبع، تروى قصص معاذ بن جبل أو غزوة السيسان أو منام الملكة شيخة أو إبليس اللعين وغيرها وغيرها مما أشاركه هواية أو غواية جمعها واستنقاذاها من الدثور، وعلى الأخص أو على الأقل متعة الطواف بأطراف عالمها، ومن تلك المخطوطات ما يصفه فى مستهل هذا الكتاب الجميل الأخاذ (العاشق والمعشوق)؛ إذ يبدأ الكتاب بحكاية البحث عن كتاب.. كأنما هو سعى إلى معشوق، ثم العثور عليه، أى اللقاء بعد السعى، عثوراً أو لقاءً أو بحثاً - فهى كلها متداخلة على طول المسعى - كأنما تحدث فى الفعل أو فى الرؤيا، فهما أيضاً متداخلان، لأنه يظل بحثاً متصلاً وسؤالاً بلا انقطاع.

«طريق الرواح بلا غدو هى طريقك... تلك طريق المحبين، وفيها جهادهم، ومنها نجاتهم من حرقة العشق وألم الصباية...» (ص ٦١).

«هل مر حبيبى من هنا؟ هل وطئت قدماء تلك الحصباء؟ هل عقر قدمه بهذا الأديم؟

... وهل يكتمل عشقى فأقول له يا أنا؟» (ص ٦٢).

إن العالم النصى الذى أقامه، بدأب، خيرى عبد الجواد، يستلهما من التراث الشعبى وموازيك له، ومتفرداً لا نظير له، قد أصبح اليوم حقيقة راسخة القدم فى ساحتنا الإبداعية، بعد كتابه الرابع (العاشق والمعشوق).

وواضح أن خيرى عبد الجواد لا يستلهم التراث الشفاهى، فهذا قد زال أوانه أو كاد، بل أخشى أن ما سجل منه يتعرض للضياع أو الإهمال، بعد أن كان قد عنى به صرح أظنه الآن يتهاوى أو يتداعى للتهاوى، وهو مركز الفنون الشعبية أو مركز التراث الشعبى - لا أدرى اسمه على وجه التدقيق - وتلك أيضاً علامة على مدى تواريه عن دائرة الاهتمام.

ولكن خيرى عبد الجواد يستلهم تلك النصوص التى تصلنا مطبوعة فى كتب (ألف ليلة وليلة، والسير الهلالية، وسير الأميرة ذات الهممة، وسيف بن ذى يزن) ثم فى تلك الكتيبات الصغيرة التى اندثرت أو أوشكت، بورقها الهش الرخيص المصفر أحياناً والمطبوع على المطابع اليدوية الصغيرة،

دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.

وأصل إلهامه: «لا يكتمل العشق إلا إذا قال العاشق للمعشوق: يا أنا، للسرى السقطى. إن الاتحاد بين العاشق والمعشوق، هنا، ليس اتحاداً بين طرفين بل اتحاد بين أطراف شتى وعدة تكون واحداً، كأنما يذكرنا ذلك بالأرابيسك الخراطى القديم فى الحرفة - التى هى غاية فى الفن - بين تلك القطع الخشبية ذات الجوانب المختلفة الأشكال إذ تتداخل معاً، فيحكم تداخلها حتى لا تكاد ترى - ولا يكاد يوجد - ذلك الشق الرفيع الذى يفصل بينها، ويدمجها معاً.

فما هذه الأطراف العدة بين عاشق ومعشوق؟

فى تصورى أنها على التوالى: العاشق السارد الكاتب ثم المخطوط المكتوب ثم الأميرة التى تعمّر ذلك المخطوط المكتوب، ثم هو تلك القوة الكونية اللانهائية التى تجسدها أو تتجسد فى العاشق والمكتوب والمرأة الأميرة معاً.

ذلك هو المسمى الذى يفضى إلى نشوة حلجية وحلوية.

إن للمعشوق هنا ثلاث طبقات للمعنى - على الأقل - السارد المريد العاشق، والمسرد المخطوط، والمرأة التى هى تفرد مطلق وكمال لم يشبه ولا يمكن أن يشوبه نقصان.

«دع حكاياتك تقودك هناك.. بهذا وحده تهزم عدملك» (ص ٧٩)

إن تيمة - أو موضوعه - الحرف، والمخطوط، والكتابة، فضلاً عن أنها لب الحكى، أو حبكة السرد، أو مشار التشويق فى مسيرة البحث عن المخطوط - البحث عن صاحبة المخطوط - هى تيمة محورية بأكثر من معنى، كأنما العاشق يضع «الكتابة - الحكاية» موضع الإيمان، وهو ليس إيمان المجائر بل إيمان القابض على الجمر:

«لا عاصم لى الآن سوى التذكر، علنى أُللم نثاراتى. أقبض على حكاياتى قبضى على جمر متقد وحكاياتى فصلتها الأميرة فى المخطوط، لكن أحداً غيرى وغيرها لا يعلم عنها شيئاً» (ص ٦٠).

إن المعشوق هنا ليس خارجياً - أو ليس خارجياً فقط، على الأقل - ليس موضوعاً، ولا أداة ولا شيئاً واقعاً فى الخارج ساكناً وثابتاً وستاتيكياً. بل المعشوق - كأنه هو أيضاً عاشق من جانبه - كيان أو قوة، أو رؤيا أو وجود - كلها سواء، متداخلة - له حياة خاصة، بل أكثر، له جاذبية التبادل بين المعشوق والعاشق، إنه هو أيضاً - أو هى - «المعشوق» يبحث، ويتشوق، ويترصّد ويقفو خطو العاشق، بل أكثر أيضاً، إنه يلاحقه ويسعى إليه أكثر من سعى العاشق، إنه لا ينتظر بل يتعقب ويتلف، صوته لا يتركه أبداً فى مأزق إلا ويادر إلى هدايته، بل إلى تجذته، وكلما انقطعت السبل بالعاشق هتف به المعشوق - كأنه هو العاشق - يشد من أزره، ويحثه، ويفتح له الثغرة الواحدة الوحيدة إلى طريق اللقاء.

فما خصائص هذا المعشوق؟

يمكن أن نجد له خصائص عدة - هل هى أوصاف أم جواهر الذات؟ - منها أنه على رغم أنشويته، أو بسبب من ذلك، فهو أزلى، وهو لا مرثى، يتخايل بالرؤيا، ويفصح عن أول حروف اسمه لكنه لا يسلم نفسه قط، يستحيل الإمساك به، كأنما يستحيل إدراكه، وهو إلى جانب أزليته دهرى، يظهر ويتجلى ويختفى ولكنه لا ينقضى أبداً ولا يفنى، وهو سحرى أيضاً، تحوطه رقية الرقم سبعة، وهو - على حياته الغامرة - كأنما يقع وراء الحياة والموت، لا نهائى يتحدى القضاء، حبه - بل مجرد مرآة - له سطوة تكاد تكون قاتلة، ضوءه يعشى البصر:

«امرأة لا أحد غيره يراها» (ص ١٤).

«ظهر مع بداية الخلق، وكما يظهر فجأة يختفى فجأة كأن لم يوجد من قبل» (ص ١٤).

«لا نهائية الزمن وتحدى القضاء» (ص ١٧).

انظر وصف أو ترنيمة الأميرة التى يستهل بها الكتاب (ص ١٨) تجذ أنشودة صوفية فى حب هذا المعشوق الذى يقارب المطلق، بل هو مطلق، كامل الوجود.

ومن البداية، سوف أغامر بأن أطرح تصوراً أراه لب التأويل فى هذا العمل، وهو فى الوقت نفسه شعار الكتاب

وهو «يتميز في الخاصة والخلاصة وصفاء الخلاصة»، لكنه عند ابن عربي «سلطانه الإنسان»، لكنه مع ذلك كامل. مقدس مفرد مؤنس (الفتوحات المكية، السفر الأول، طبعة الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ٣٢٢).

أما عند الخليل بن أحمد الفراهيدي، فإن الميم معناه الخمر، وهو يستشهد بالفند الزناني و «أمزج الميم بماء المطر» فانظر نشوة الخمر التي تشارف الخمر الصوفية، وهي مقدسة ومفردة ومؤنس وكاملة.

أما في رواية أخرى، فإن الميم هو البرسام - والبرسام التهاب في الغشاء المحيط بالرئة - فنحن إذن يلزاء داء مخامر موجع. ولكن الميم، مع ذلك، من الحروف الروحانية عند أحمد بن محمد الرازي. ولعل مما له دلالة أيضا، أن الميم هو الحرف الذي تكرر أكثر ما تكرر في أوائل السور القرآنية، فهو الحرف الذي جاء سبع عشرة مرة (انظر «ثلاثة كتب في الحروف»، مكتبة الخانجي ١٩٨٢، ص ٤٤ و ١٣٩ و ١٤٠ و ١٤٢ و ١٤٧ و ١٥٧).

إن الحكاية - وهي مخطوط ومطبوع سواء - أي الحرف أو الكتابة، أساسية في هذا المعنى كله، فلا ننسى أن الحكاية هي خلاص العاشق، بذلك هتف به صوت المعشوق، وبذلك كانت نجاته من يد العفريت الهائل الذي يحرس جبل الحكايات، الحكاية المتفردة التي لا يعرفها غير العاشق، فهي غير متكررة، ولكنها أيضا غير منتهية.

ولكن عقيدة الخلاص بالكتابة - أو بالحكاية - وحدها عقيدة واهية مالم تكن الكتابة - أو الحكاية - هي نفسها مسمى إلى الميم، أي كان هذا الميم، فليكن هو ميم المعيش في الواقع، أو ميم المرأة الكلية الجمال، أو ميم المطلق المتجاوز معنى الفناء، أو فليكن الحرف الأول من اسم غير قابل للإدراك، اسم مستحيل يجمع هذه الأقطاب كلها ويوحدها وحدة قطع العاشق والمعشوق التي تكون في حد ذاتها لا نهائية التشكيل.

إحدى التيمات الأساسية في هذا التشكيل الجميل وهو - كما لا أحتاج أن أقول، وأظن أقول بلا نهاية -

وسوف نجد في النهاية أن اسم الأميرة التي لا يكاد يخاط باسمها، أو باسمها «المعلن والخفي»، يبدأ بحرف الميم الذي ترقص الأفلاك حوله، ويتخايل للعاشق عن كسب من نهاية بحثه - الذي لن ينتهي أبداً ويضيء له هذا الحرف لا في رقصة كونية فحسب، بل هو أيضا في ذروة تلك الجوهرة المشعة من عقيق غير أرضي، صخرة الأحلام.

«حرف الميم مرسوماً أمامي، ماثلاً الأفق، لا شيء غيره، حرفاً واحداً متوحداً بنفسه، مكتفياً بذاته، دائرته تشبه رحماً عميقاً هائلاً، حياً ونابضاً» (ص ٧٧).

هل الميم هي ميم المصدر، في المحبة، في المبتدأ وفي المنتهى، أم هي ميم الجواهر في «المرأة» مبتدأ، والرحم منتهى، أم لعلها ميم مصر كما ذهب إلى ذلك اعتدال عثمان، إذ أولت عملية البحث هنا بأنه بعث لذاكرة جماعية نالها التمزق، أم هي في النهاية ميم «المطلق» في ذلك كله.

لاشك أن للحروف في التراث العربي - الصوفي منه على الأخص - مكانة كبيرة. ألم يقل لنا الشيخ الإمام ابن عربي «إن الحروف أئمة الألفاظ... دارت بها الأفلاك في ملكوته...».

وعند ابن عربي أن حرف الميم ينتمي إلى الفلك الذي وجدت عنه الأرض. فهل هي أس ورسيس راسخ؟ وعنده أيضا أن الميم هي الحرف الواحد الوحيد من «المرتبة الثانية» أي «المرتبة للإنسان، وهو أكمل المكلفين وجوداً وأعمه وأتمه خلقاً وأقومه». وهو يقطر رؤيته لحرف الميم على النحو التالي:

«الميم كالنون إن حققت سرهما

في غاية الكون عيناً والبدابات

فالنون للحق والميم الكريمة لي

بدء لبدء وغابات لغايات

فيرزخ النون روح في معارفه

وبرزخ الميم رب في البريات»

تشكيل لا انفصال له عن رؤياه (هانحن في مملكة الاتحاد -
التداغم غير المصمت غير الأحادي غير القالي) هي «تيمة
المعرفة»، أو على الأدق السعى إلى المعرفة.

والمعرفة هنا لها جانبان: فهي معرفة قاتلة؛ إذ إن من يقرأ
هذا المخطوط يموت:

«صفحاته صنعت من سم قاتل يتسلل إلى الدم
بمجرد النظر إلى الكلام المكتوب بماء الزعفران
مخلوطاً بالسم... لا يعرف ترياقه إلا صانعه، ما
لطلع عليه أحد وصلح للحياة مرة أخرى»
(ص ١٥).

التوقيع (على المخطوط) كتب على شكل طرة:
«المقتول بحبكم» (ص ١٧).

أما المعرفة القاتلة، فهي تيمة أساسية في تراث الإنسانية،
لا ننسى أن آدم حكم عليه بالنفى من الجنة حينما أكل من
ثمرة شجرة المعرفة، وفقاً للتوراة، وأن أوديب فقد بصره ونفى
من الأرض جزاءً وفاقاً لمعرفته بإثمه المخوف، فلا خلاص من
إثم المعرفة إلا بالفداء، أو بالكفارة، تلك تيمة راسخة رسوخ
الزمن. ومع ذلك، فإن السعى إلى المعرفة - أيا كان الثمن -
سعى لا يفارق الإنسان، بل كأنه مقوم للجوهر الإنساني ذاته،
لا يملك إنسان إلا أن يندفع في سبيله من غير حساب
للعاقبة.

ولكن المعرفة لها جانب آخر، هو الجانب اللدني، المسبق،
المطلق.

«فكأنى جئت هنا من قبل. أعرف ما سوف
أفعله، الخطوة القادمة وكيف أخطوها وإلام
تفضى بي» (ص ٦٥).

في هذا الكتاب - وهذا المخطوط - على السواء سعى إلى
المعرفة، وسؤال متصل عن تحقق المعرفة، في الوقت نفسه
الذي تصاغ فيه المعرفة كأنما هي مصنوعة من قبل، كأنما
هي كامنة في دخيلة العاشق يكشفها ولا يخلقها، ولا يوجددها
من عدم، بل يستخرجها من عمق باطن فيه، كأنما المعرفة
- العشق - المطلق كينونة كامنة في دخيلة الإنسان.

التيمة الثالثة المحورية التي يدور حولها الكتاب - المخطوط
هي فيما هو واضح تيمة «الاسم المفقود»، الاسم الذي هو
يدل الجسم، أو قرينه، الاسم الممزق أشلاء والذي ينطلق
العاشق ليجمع شتاته ويرأب صدوعه ويعيده خلقاً سوياً.

أليس البحث عن تجميع الاسم هو نفسه البحث عن
المعرفة؟

ألا يحفز هذا البحث المزوج عشق لا نهائي؟

تيمة الاسم المفقود، أو الجسم الممزق أشلاء، لا يعيده
إلى كماله إلا الحب، أو قبله الحب: «وقد اخترت لك لي، لتلم
أشلائى وتعيد لي اسمي، فأنا موعود بك» «وأنت لي مثلما
أنا لك... باسمي سوف أهبك نفسي» (ص ٢٠) هي نفسها
تيمة إيزيس وأوزيريس العريقة، وتيمة الأميرة النائمة التي
لا تعيدها من سباتها إلا قبله العاشق.

الخصائص الأسلوبية في كتاب «العاشق والمعشوق»
تستحق الالتفات إليها، وهل ثم فاصل بين تلك الخصائص
وقرائنها الرؤيوية؟

أول ما يلفت النظر هنا نضج في اللغة وتمكن منها
ومقدرة عليها - لعلها لم تكن موفورة في الكتب السابقة -
وهي في تصوري نتيجة ومواكبة في الوقت نفسه لنضج في
العالم النضى لهذا الكاتب، وتمكن من رؤاه.

والأمر الثاني هو تفرد هذه الخصائص أو فرادتها، مهما
بدا للوهلة الأولى المتعجلة من تشابه أو تراسل بين طريقة لف
الجملة، وتركيب العبارة، مع طرائق كتاب معروفين مثل
يحيى الطاهر عبد الله أو جمال الغيطاني، إلا أن المسألة هنا
ليست مجرد الشبه الظاهري، بل ما تحمله اللغة ودوالها من
شحنة أو ما تفتحه من آفاق، فليس الأمر هنا بحثاً لرؤية تاريخية
أو إحياء بشفرات أسطورية، بل الأمر عند خيرى عبد الجواد
عالم سحري - وليس أسطورياً - تلعب فيه الفاتنات المستلهمة
من الخرافة الشعبية دوراً أساسياً، إن شطحات التهويل أو
التخايل هنا ليست مستوحاة من التاريخ بل مستلهمة من
سحرية الخرافة الشعبية، ومن ثم فلا محل عندى لمقارنة هذا
الكاتب بكتاب آخرين لهم إسهامهم المميز ومكانتهم بل
ريادتهم التي لا شك فيها، مثل هذه المقارنة غير مشمرة دلالياً.

يعتمد الكاتب هنا اعتماداً أساسياً على الصور الشعبية أولاً، ثم على الحكايات الشعبية ثانياً.

أما الصور الشعبية، فمنها الإشارات - خطفًا أو إيماء - إلى حيوان المينود (ص ١٦) مما أثار عندي سؤالاً لا أعرف إجابته على وجه التحقيق، فهل هذا الحيوان الذى جاء فى المأثور العربى له علاقة بالمينادات Maenads الإغريقية، وهن نساء الشمل والنشوات الباخوسية اللاتى كانت عربدتهن الجامحة تنتهى بتمزيق الأشلاء واجتزاز الرؤوس واجتثاث المخاضى؟

ومن تلك الصور المأثورة الشعبان الطائر (ص ٣٠) والهاتف الذى يبعى صوته ولا ترى صورته (ص ٣٦) ومدينة الأبواب الذهبية المرصودة (ص ١٤)، وغيرها كثير من إشارات إلى تلك «الأيقونات» الثابتة الساكنة فى الوجدان.

أما الحكايات الشعبية، فهى التى يروىها - أو يعيد روايتها - دينامياً هذه المرة، بكل حركيتها، مثل حكاية السبع بنات والفتيان السبعة، وحكاية ملك البحر واسترضائه بالطعام، وحكاية الجنى الذى يسأل سؤالاً - كأنه سؤال أوديب - تتوقف عليه الحياة والموت (ص ٤٨)، وقصة يوسف وزليخا فى صياغتها الشعبية (ص ٥١) وحكاية الشيخ الذى يستحيل طائراً عملاقاً (ص ٤٣ و ٥٢) وحكاية العاشق وعاشقته العذريين اللذين يتحولان إلى شجر (ص ٧٤) وحكاية الطائر الذهبى (ص ٧٤). بل الحال أن خيرى عبد الجواد يغرف من رصيد هذه الحكايات غرفاً، أو يعب منها عباً، بلا تورع وبتهم ظامى ومستمتع إلى آخر حدود الاستمتاع، وهو فى بعض منها يحيلها إلى مواطنها الأصلية، كما يقول - فى (ألف ليلة وليلة) وفى (سيرة سيف بن ذى يزن) [ص ٨٢ و ٨٣]. وفى بعضها الآخر لا يدلنا صراحة على مصادرها، وفى بعض ثالث يولد منها تخريجات خاصة به ويعيد منها تشكيلات أو كولاجات مصنوعة بقوة الخيال. ذلك كله مما يقتضى دراسة نصية أتمنى لو أفرغ لها باحث أو باحثون جهداً هى جديرة به.

ومن ذلك أيضاً غوايته بالعمارة الخرافية، كما جاء فى وصف مدينة الدبابين (ص ٦٩)، أو غوايته بالجغرافيا

الخرافية كما جاء فى وصفه للمدينة التى تقع وراء بحر الظلمة وجبال قاف (ص ٤٦) وفى وصف رحلات العاشق الذى يذكرنا بسندباد معاصر واقعى ومغمور فى ليجج الخيال معاً. لكن، مع هذا الانسياق وراء الصور والحكايات الخرافية، إلا أنه معنى بالدقة فى تفصيلات ما يبتعثه لنا دقة تكاد أن تكون محفوظة أو بلزائية، من ذلك مثلاً وصفه للشيخ الجليل الذى ما يفتأ يتردد ظهوره فى تجليات مختلفة:

«لاشئ» يدل على بقاءه حياً سوى صعود صدره وهبوطه، واهتزاز شعر لحيته ورأسه كلما أخذ نفساً ورده.. عيناه رماديتان واسعتان حولهما بياض غامق مشرب بصفرة، بينما الشعيرات الدقيقة المحمرة بدت كشرنقة» (ص ٣١).

أو فى وصف قرينة المعشوقة التى اسمها مرّة الأرض ومرّة عنقاء:

«الوجه المدور، المختوم بطابع حسنه أسفل الذقن، البياض الذى يشف عما خلفه.. العينين الواسعتين بسوادهما الرائق، شعرها فاحم السواد المنطرح خلف ظهرها وافر الطول والدسامة، نعومتها تكاد ترى، الجسد الفارع محكم البناء... إلخ» (ص ٦٦).

*

وعلى سبيل الاستطراد، فإن الشيخ الجليل أو الحكيم وهو ما يذكرنا بالنمط الرئيسى عند يوج والقرينة التى تتجلى فيها المعشوقة وهى تذكرنا بـ «الكاهن» أو «القرين» - فى المعتقد المصنرى القديم والحديث على السواء، هما شفرتان أسطورتان، وليستا مجرد صور خرافية، فالفرق أو أحد الفروق، بين الأسطورة والخرافة هو أن الأسطورة رمز له دور اجتماعى حيناً ونفسى فى الوقت نفسه أو طقسى ودينى حيناً، أما الخرافة فهى التمثيل الشعبى للخيال أو التوهيمات التى ليس لها - بالضرورة - معادل دلالى على المستوى الاجتماعى الطقسى أو الدينى.

*

التجهيل في مقام التعريف، وهي صيغة كان يشغف بها بعض الكتاب القدامى، مثال ذلك أن يقول: «رغم إجماع بأن أحدا لم يره رؤية عين» (ص ١٤) فلا يسوغ أن يوجد أكثر من «إجماع»، أى أن الإجماع ليس من قبيل النكرة بل من ضروراته التعريف، وهو ما يتردد عنده في أكثر من موضع.

على أن أهم سمات أو خصائص الأسلوب في هذا الكتاب هو منهج الحكاية التي تتولد عنها حكاية وتتولد عن هذه حكاية ثالثة وهكذا إلى ما يخيّل إلينا فيما غير نهاية. وهو منهج (ألف ليلة وليلة) كما هو مشهور، وهو أيضا منهج التدوير والتعشيق في المنمنمات والأرابيسك والعمارة العربية، ومنهج الصورة الفرعونية المتكررة على ورق البردى أو جدران المعابد، صورة وراء صورة إلى ما يشبه اللانهاية، مع تحوير طفيف مرة، أو بالتطابق التام مرة، فهذه أسلوبيا مقاربة للانهائي مضمونيا.

ذلك المنهج هو نفسه منهج المتاهة التي جاء ذكرها في وصف المخطوط المعشوق موضع البحث وغاية الشوق والعشق، وهي المتاهة التي تتردد في داخل الحكايات، إذ يخرج العاشق الباحث الرحالة من باب إلى باب، من مغارة إلى مغارة، من ممر إلى ممر، من طريق إلى طريق، في حكايات هي نفسها متاهات وممرات متشابكة ومتلاحقة، متواشجة ومتعاقبة، فكانما الأسلوب أو المنهج هو نفسه المضمون أو الموضوع، وذلك هو نفسه ما يحدث في كتاب مثل (ألف ليلة وليلة) وغيره من كتب العجائب والرحلات، كأنه «السرديب الوهمية التي حفرها الفراعنة لتضليل من يبحث عن الكنز» (ص ١٧)، أم أن الحال هو أن السير في هذه الممرات، وعبور هذه المتاهات، وخوض هذه الغمرات، هو نفسه الكنز، وليس كنز إلا في عملية البحث والنشاند؟

أظن ذلك هو جوهر العشق، ليس جوهر العشق هو الوصول بل الشوق، وليس جوهر الكتابة - أو المخطوط - هو طي الصفحة الأخيرة، بل هو السؤال بلا انتهاء.

ولعل الخصيصة الأخيرة في لغة خيرى عبد الجواد - وفي رؤيته - هو تجاور اللغات أو تعاقبها، مما يعنى بالضرورة تجاور الرؤى أو تعاقبها، أو على الأصح تفاعلها.

من الخصائص الأسلوبية أيضا عند خيرى عبد الجواد، استخدامه الموفق، في الغالبية الغالبة من الحالات، التعابير الشعبية، انظر مثلا «تطلق مدفعك وتهدم القلعة» وهو تعبير مأثور وجميل عن فعل الجنس، وانظر استخدامه العبارات الشعبية استخداما متواترا في «أفضها سيرة»، «اللمة على إفطار»، «مناهدة مع الزبائن»، «أثقل على الجمر»، «المحايلة ويحايل» بمعنى الاسترضاء، «كادت روحى تطلع»، «لا أعرف له طريق جرة»، «عملت نفسى أنفرج»، «نزل على سهم الله»، «أقع في عرضه وفي طوله»، «الشيخ يدعونى للصحيان»، «نفد صبرى وزهقت»، «بيخ ألوان الطيف السبعة»، «كسوف بنت بنوت»، «شدت حيلى»، «ذؤابات لحيته محدوفة على صدره». أما الاستخدام الوحيد الذى أحسست أنه نشاز وأنه يصدمنى فهو عبارة «أخذت أبخلق في الكلمات المحفورة أمامى على البطن الذى بدا تكرره واضحا.. كانت السطور تتبدل الآن على صفحة الجسد الأبيض...» (ص ٩٤ و ٩٥) فهذه الكلمة النشاز تأتى في ذروة الكتاب وقمة تألقه، حيث تتبدى وحدة المخطوط والمعشوق في فقرة شعريتها عالية ومحكمة وجميلة حقا: «آن للعاشق المجد الأوب إلى معشوقه ليكمل به...» وقد أخذ على الكاتب استخدامه الجملة الفعلية ثم العطف عليها بجملة اسمية، والحال أن واو العطف هنا ليست إلا واوا زائدة، وأن الجملة الاسمية، بعد الجملة الفعلية، إنما تبدأ من جديد، يحقها الخاص، وهي ليست معطوفة على ما سبقها، وإنما هي عرف الحكائين، شعبيين وغير شعبيين، في استخدام هذا الحرف عند مفتتح كلام جيد.

ولعلنى، على خلاف الكتب السابقة، لم أجد الا خطأ واحدا أو اثنين في اللغة هو استخدامه كلمة نفس بدلا من نعام، إلا إذا اعتبرنا أنه يأخذ بتنوعة عامية أو شعبية للكلمة بدلا من أن يأخذ بالأصل الفصحى، وعندما قال «أفكر بوجود المخطوط»، فلعله هنا خطأ مطبعى. وفيما عدا ذلك، فإن للعبارة عنده قوة أسر بل متانة شيكية، مع أنه يستخدم اللغة المحكية في كتب التراث الشعبي استخداما حرا، أو يستخدمها - كما قلت مرة - بحرية مخيفة.

ولذلك، عنت بإبراز هذه السمات اللغوية، لأن الكتاب بحث في اللغة والكاتب معنى بلاشك باللغة، ولذلك فإن بعض لفات الجمل تسترعى الانتباه مثل استخدامه صيغة

وما دمنّا قد عرفنا شيئا من وصف هذه القرينة - أو هذا التجلي الأرضي للأميرة المعشوقة غير القابلة للرؤية - فقد عرفنا أن من أسمائها «الأرض»، أى الظهور الأرضي لما هو غير أرضي، لكن من أسمائها أيضا «عنقاء»، والعنقاء هى إحدى المستحيلات، وهى أيضا الطائر الخرافي الذى يتجدد من رماد حريقه، ويبعث من جديد فى ضرام الحريق.

ولعل من طرائق الاتحاد وتفارق الأسلوب والمضمون، أو التشكيل والتأويل، ما تجده فى طريقة ونهج بناء الرواية: ونستدل على هذه الطريقة من عناوين الفصول. الفصل الأول: «حكاية الأميرة وكيف يتم عشقها على الوصف وما جرى بعد ذلك من غريب الكلام وأمور العشق والغرام»، وهو من ثلاث عشرة صفحة.

الفصل الثانى: «حكاية شيخ الجبل والتابوت والإخوة الثلاثة وكيف فرقت بينهم تصارييف الزمان». وهنا يتصاعد الكم، والنغم إلى ثلاث وعشرين صفحة، تنقسم إلى ثلاثة فروع:

أ - شيخ الجبل.

ب - حكاية شيخ الجبل مع بائع الكلام.

ج - حكاية الطحان والعفريت والجاريتين.

أما الفصل الثالث، فكأنما هو فاصل «إتسرميتمو» موسيقى من سبع صفحات، «حكاية الشيخ وما جرى له مع التواييت كذا ذكر بعض ملوك حمير وعجائب صنعتهم». حتى نصل إلى ذروة جبل الحكايات ونصعد إلى ما قلته فى الفصل الرابع الذى يتكون من ثلاثين صفحة - أى ما يكاد يقارب حجم الفصل الأول والثانى معا، وبطابق حجم الفصل الثانى والثالث معا، وهو «حكاية الدبابين وفيها ذكر صخرة الأحلام كذا بيت الأحران وهى بداية حديث الدنو فانتبه»، مقسمة هذه المرة الى أربعة فروع.

أ - فى وصف المدينة وسبب عمارتها وهلاكها.

ب - صخرة الأحلام.

فلاستخدامات الشعبية أو العامية المعاصرة - كما رأينا أمثلة منها - تجاورها أو تتفاعل معها استخدامات المأثور المحكى الشعبى كما نراها فى كتب الحكايات والسير، وأمثلة فى الكتاب لا تكاد يكون لها حصص، ولناخذ منها مثلا، عفو الاختيار أو دون تعتمد للاختيار فنجد:

«رأيت عفريتًا واقفا أمامي.. طويلا كصاري مركب، عيناه تقدحان شررا، مد يده فأمسكني من وسطى فأخذت أرفض الهواء بقدمي وقد أصابني الذهول مما أنا فيه، فلو أنه جلد بى الأرض لاختلط بعضى وانهد أساسى وفرعى، ثم إنه قربنى من وجهه فكدت أفارق، من خلقته، وابتدرنى بصوت كالرعد إذا قصف: ما الذى أنى بك إلى هنا أيها الإنسى، فقد سميت إلى حتفك بقدميك، اختر ميتتك بنفسك فهذا لا بد منه.. إلخ» (ص ٨١).

ونلاحظ على الفور قوالب الحكى المأثورة لا يكاد يلحقها إلا أهون تغيير. ولكن ما ينقذ الحكى هنا - أى ما ينقذ الكتابة - هو تعاقب الفصيح المعاصر بعد العامي المعاصر، وبعد المأثور الشعبى. ولنتخير أيضا دون عمد إلى الاختيار فقرة تصف تلك القرينة للمعشوقة:

«حديثها معي، ترقى للقرب منها والتمسح بها، رنوى إليها كلما غدت أو راحت، تأمل جسدها الفياض المترع بالأسرار، إدمانى النظر فى بحر أنوثتها الطاغية المشعة، مرتفعاتها وهضابها وسفوحها، أسوارها محكمة التشييد، انجذابي فى منحيطها. ودوراني فى فلكها غير المرئى، فى حديثها ترياق من ألم الصبابة ومحنة الوجد المشبوب، صروتها وشيش بحر يسكن ودعة، سكوتها وحشة ليل أبدى لا يحتمل.. إلخ» (ص ٧٣).

فهذه كلها مفردات ومجازات حديثة وحداثية، شعريتها معاصرة وطليلية، وليس الأمر أمر مفردة هنا أو هناك، بل هى رؤى تتمازج وتتوحد وتتفارق وتتداغم، فى سعى متصل للتمشيق والتوحيد.

جـ - جبل الحكايات.

د - بيت الأحزان.

قاف، تقع وراء جبل الحكايات، السبيل الوحيد هو الشق الرفيع الذي لا يشقه إلا صاحب الحكايات، صاحب الخيال.

نهايات الكتاب، هنا، هي شطحات التهاويل المتلاحقة والتخايل النابعة حقا من عالم المأثور الشعبي، فهل لها علاقة حقيقية بجوهر الكتاب الذي رأيناه سميا وشوقا صوفيا وشعريا إلى المرأة - المحبة - المطلق؟ وسعينا إلى تحقيق عشق يكاد يكون مستحيلا؟

إن هذا الكتاب ليس مجرد سياحة في الفولكلور - على أن في هذه السياحة متعة لا تضاهي - فأى بناء هنا؟ إن لم يكن مجرد البناء الطولي الممتد على هيئة مسيرة من لغز إلى لغز، ومن عقبة إلى عقبة كأداء؟

هل هو بالفعل يضارع ويتساق مع بنايات جبل الحكايات الأخير في قلب حكايات الكتاب، هي بنايات ماثلة في الفراغ، معلقة بلا سلالم ولا وصول، متقاربة الأشكال والخامات: «بعضها بنى بالطوب اللبن، البعض الآخر بنى من معدن لامع، أما أشكالها فهرمية ورباعية وسداسية ومخروطية» (ص ٨٤). ألم نقل منذ قليل عن تجاور وتعاقب اللغني والرؤى شكلا ومضمونا بلا افتراق ومن غير أحادية القلب المصمت المسكوك؟

آن لى أيضا أن أصل إلى خاتمة هذا التطواف حول تيمات الاتحاد، وإثم المعرفة، والبحث عن اسم هو جسم ممزق مفقود، وحول الصور والحكايات الشعبية، وتجاور أو تعاقب الرؤى واللغات، وحول البنية التي هي في الوقت نفسه تشكيل وتأويل، ولكن - كما يحدث في نهاية هذا الكتاب البديع - ما من خاتمة حقا، بل إن الخطوة الأخيرة كأنها تستغرق الأبد من جديد، واللانهاية مهما بدا الاكتمال قريبا قد آن به الألوان، فكانما نبدأ من جديد تلك السياحة الصوفية الشعرية التي تلهب الخيال، وتضئ الوجدان، وتورث الأشواق إلى المستحيل.

إن تقسيم أو توزيع النغمات - كما وكيف - يكاد يتفق وتساعد دفعة البحث وتسارع إيقاع المسعى: ثلاث عشرة صفحة للمقدمة أو البرلريد Prelude ثم ثلاث وعشرين صفحة بثلاثة تفرعات للحركة الأولى، ثم فاصلة من سبع صفحات، وأخيرا ذروة العمل وجسده المتصاعد المتكاثف النغمات معاً في ثلاثين صفحة مقسمة إلى أربعة تفرعات تنتهي بالنغمة التي بدأ بها الكتاب كله ولكنها معكوسة كأنها الصدى أو انعكاس المرأة: العاشق والمعشوق، المعشوق والعاشق يقولان لأحدهما الآخر: «يا أنا».

وعندما أجد في الفصل الأخير، بتفرعاته الأربعة، كثافة معينة، وإيقاعا متسارعا، فإنني أجد أيضا مصداقا لما تأولته منذ البداية: أن أحد تجليات المعشوق هو الكتابة نفسها، المخطوط نفسه الذي يتجلى على البطن المدور وعلى الجسد البض، وهو قوة الخيال.

إن جفاف ينبوع الخيال هو الهلاك والدمار بعينه. الخيال هو الذي يحول الأحزان إلى مسرات ومباهج، هو الذي يولد الحياة، هو الذي يغير اسم «حزينة» إلى عنقاء النار المولودة من اللهب متجددة لألف عام.

وفي هذا الفصل نبوءة، أو نذير بأن سقوط الخيال هو سقوط الهوية وحلول الخراب بل الدثور، وأن بعث الخيال هو تولد الحياة من جديد.

ولكني، مع ذلك، أجد أن الفصل الأخير جميل في حد ذاته، ولكنه مقطوع الصلة بسائر الفصول، مثل مدينة لاوصول إليها من أى طريق، تقع وراء بحر الظلمة وجبال.

■ استخدمنا كلمة «الاتحاد» بدلا من كلمة «التوحد»، لارتباط الكلمة الأخيرة بعلاقة الذات بنفسها، وليس بآخر.

● مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● فصول

مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● إبداع

مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطي حجازي

● القاهرة

مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● المسرح

مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنان

● علم النفس

مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● عالم الكتاب

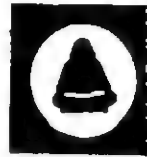
مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد الهجرسى

● الفنون الشعبية

مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى





رسائل وعروض



عبد المجيد نوسى
أحمد طاهر حسنين

■ تحليل سيميوطيقى لرواية «اللجنة»

■ العودة إلى شوقي

الموضوع، وناقشنا الإشكال، وحددنا طبيعة متن العمل، وأشرنا إلى اللغة الواسفة التي سيعتمدها البحث قاعدة للتحليل والدراسة.

الموضوع:

لقد انبثق التفكير في إنجاز هذا العمل من فضاء الأسئلة التي راكمها بحثنا للسلك الثالث^(١) حول نص روائي عربى هو (ألف ليلة وليلة) لهانى الراهب. كان البحث يهدف إلى تحليل كيفية اشتغال عناصر الخطاب الروائى لتوليد الدلالة. وقد اعتمدت الخلفية النظرية لهذا العمل أدوات إجرائية اتسمت بالتعدد فى اعتمادها على مفاهيم السيميوطيقا السردية؛ مثل النموذج العاملى والتحليل المقومائى ومفاهيم الشعرية البديوية، والسرديات مثل مفاهيم دراسة الزمن عند جينيت. أفضى هذا النهج إلى سؤالين:

– هل يمكن تجاوز إشكال المزج بين مفاهيم تنتمى إلى مرجعيات نظرية مختلفة على مستوى تحليل الخطاب الروائى باستثمار النظرية السيميوطيقية فى انسجامها من خلال حل مستوياتها^(٢) فى تعالقاتها، خاصة أن هذه النظرية تقدم مستويات متكاملة تنظم داخل المسار التوليدى للنظرية، مما يسمح باقتراح صيغة لتحليل الرواية سيميوطيقيا؟

– كيف يمكن أن تكون النظرية مفتوحة ودينامية لتحليل بعض الخصائص الفنية والشكلية المميزة للخطاب الروائى؛ مثل خطاب السخرية والهجاء الانتقادى والمفارقة اللغوية التى

تحليل سيميوطيقى

لرواية اللجنة لصنع الله إبراهيم

تشبيد مسار الدلالة*

عبد المجيد نوسى

وقد قمنا بتقسيم العمل، فى تنظيمه العام، إلى مقدمة ومدخل وإلى ثلاثة أبواب، اتخذت العناوين التالية:

– الباب الأول: التنظيم العام للخطاب الروائى فى (اللجنة).

– الباب الثانى: التركيب السردى السطحى: الفعل، الدينامية.

– الباب الثالث: دلالة الفضاء، دلالة الخطاب الساخر.

يتكون كل باب من ثلاثة فصول، باستثناء الباب الثالث والأخير الذى يضم فصلين. وقد مهدنا لكل فصل بتحديد نظرى مركز للمفاهيم المستثمرة، وحاولنا أن يكون التحديد إشكاليا يعنى بطرح الأسئلة؛ مثل تحديد مفهوم التشاكل، ومسألة التحويل والعلاقة بين مستويات المسار التوليدى، وموقع الفضاء داخل النظرية السيميوطيقية وعناصر الخطاب الساخر.

قمنا فى المدخل بمناقشة القضايا العامة التى يطرحها العمل أمام الباحث فى البداية؛ حيث تناولنا مسألة اختيار

يهدف هذا العمل – كما يشير إلى ذلك عنوان الأطروحة: «تحليل سيميوطيقى لرواية اللجنة، تشبيد مسار الدلالة، إلى تحقيق عنصرين تتفرع عنهما مجموعة قضايا جزئية:

– يكمن الأول فى تحليل الخطاب الروائى العربى من خلال نموذج محدد هو رواية (اللجنة)، للروائى المصرى صنع الله إبراهيم، بما تثيره مسألة الكتابة عند هذا الروائى من أسئلة حول شكل الكتابة الروائية ووظائفها.

– يكمن الثانى فى محاولة استثمار المقترحات النظرية للسيميوطيقا السردية، بوصفها نظرية تبحث فى شروط تحقق الدلالة على مستوى الخطابات السردية، وتقوم على المستوى الإجرائى على مستويات متعاقبة تمنحها صفة النظرية المنسجمة والمتماسكة.

(١) أطروحة لنيل دكتوراه الدولة تحت إشراف الدكتور محمد مفتاح. توفقت بكلية الآداب – الرباط. جامعة محمد الخامس (٩٣ – ١٩٩٤)، أمام لجنة من الأساتذة: أحمد البهوى رئيساً – محمد مفتاح مقروا – عبد المجيد الذكاف عضواً – المصطفى شاذلى عضواً. حصلت على درجة: حسن جداً مع التوصية بالطبوع.

تتميز خطاب الرواية المحلل وتشكل جزءاً من استراتيجيات في الكتابة وفي تشكيل الدلالة؟

إن هذه العناصر هي التي شكلت حوافز بالنسبة إلينا لتناول هذا الموضوع، إضافة إلى عنصرين لاحظناهما من خلال معابنتنا بناء النظرية السيميوطيقية والأعمال التي أنجزت في ضوءها وبعض الدراسات النقدية حول الخطاب الروائي العربي:

- يتمثل الأول في ضرورة طرح بعض الأسئلة حول صيغ استثمار سيميوطيقا السرد في تحليل الخطاب الروائي العربي الذي يعتمد في تكوينه على عناصر متعددة؛ مثل خطاب السخرية وتفاعل الأصوات والمحاكاة الساخرة وحوار النصوص، خاصة أن الأسس النظرية والإبستمولوجية لهذه النظرية تجد جذورها في تحليل الحكاية الشعبية، مثل دراسة بروب، والدرس اللسني مثل دراسة تانيير في التركيب، إضافة إلى المنطق والرياضيات بالنسبة إلى مفاهيم مثل المربع السيميائي والتشاكل^(٣)، وقد صاغت أسسها النظرية باستيحاء بني هذه الخطابات، كما ركزت في دراستها على تحليل نصوص قصيرة مثل الحكاية الشعبية.

- يتجسد الثاني في خصائص بعض الدراسات النقدية التي تحاول وصف تحولات الخطاب الروائي العربي الفنية والشكلية، دون الانطلاق من أسس محددة لقراءة مظهرات التعبير المحقق للجدّة على مستوى بنيات الخطاب الروائي، خاصة أن كل حديث عن الرواية لاستجلاء خصائصها يقتضي التطرق إلى تحليل المكونات البنائية للخطاب والانطلاق من أسس نظرية محددة.

إن هذه العناصر هي التي حددت علاقتنا الذاتية والموضوعية بالموضوع في تحديده واختياره.

- الإشكال:

فمن هذا المنظور، حاولنا دراسة رواية (اللجنة)، وقد قادت دراستنا عناصر الإشكال العامة ممثلة:

١ - في مقارنة شكل الدلالة بصفته مسألة جوهرية، بناء على أن العنصر المركزي الذي حددته السيميوطيقا السردية موضوعاً علمياً لها هو شكل المحتوى^(٤). وقد اقتضى هذا العنصر تشييد المسار العلائقي الذي يقيد شكل المعنى لتحليل علمي لشكل مظهر الدلالة وتولدها، لأن المسار العلائقي يتحدد بصفته وصفاً لشبكة العلاقات التي تميز مكونات الخطاب.

إن العلاقات التي تميز مستويات المسار التوليدي للنظرية السيميوطيقا السردية، تبين أهمية تشييد المسار العلائقي. فالعلاقات المميزة لبنية المربع السيميائي من منظور عمودي مثل التضاد والتناقض والتداخل، تمكن من إبراز تفصلات المقومات السياقية في علاقة بعضها وبعض. وهذه التصفصلات القائمة على الانزياحات الاختلافية تؤدي من منظور أفقي دينامي إلى نفى بعض المقومات وتأكيد بعضها الآخر؛ مما يبرز تحول الدلالة وتطورها داخل الخطاب.

ويبرز الاهتمام بالبناء العلائقي البعد الدينامي للنظرية السيميوطيقية التي تنظر للعلاقة بوصفها إنتاجية بناء على اهتمامها بمسار العلاقات الفاعلة ضمن نسق ما. فهي تهتم بالمسار العلائقي على المستويين: المورفولوجي العميق

والتركيب السطحي، مركزة على علاقة التفاعل بينهما. إن التفاعل هو الذي يخصص المستويين، وتبرزه عملية التحويل بوصفها تأويلاً لعلاقات التضاد النوعي والتضاد الحرمانى إلى علاقات فقد وامتلاك على مستوى التركيب العاملي، وهي علاقات قادرة على إبراز انبثاق الدلالة وتطورها.

٢ - إن الاهتمام بشكل الدلالة لم يمنع التحليل من الوقوف عند استجلاء الخصائص الشكلية والفنية لخطاب الرواية. إن تحليل مكونات خطاب الرواية - استناداً إلى المفاهيم الإجرائية للسيميوطيقا - أبرز أن المظاهر الخطابية الموظفة، مثل بنية المحادثة والتواريخ الزمنية المخبوة وأسماء أعلام الأماكن وأسماء الشخصيات المرجعية وازدواجية اللغة ولعبة الخطاب الساخر ومحاكاة النصوص محاكاة ساهرة وصيغ الهجاء الانتقادي، تمثل في مجملها عناصر تمنع رواية اللجنة منزلة متميزة بين كتابات الخطاب الروائي المعاصر.

٣ - العنصر الثالث له بعد نظري وإبستمولوجي، ويضم العلاقة بين المقاربة التحليلية والإجراء النظري الذي تم استثماره. إن دراسة خطاب رواية تتميز بخاصية الخطابات المدمجة وبصور السخرية والمحاكاة الساخرة في ضوء الآليات الإجرائية للمسار التوليدي، تمثل حافزاً لطرح الأسئلة حول فعالية المنهج وإجرائيته.

منهج العمل:

إن وصف شروط تحقق الدلالة، يقتضى تحديد الأدوات الإجرائية؛ لأن الدلالة تعد على حد تعبير جريمال

تحويلاً^(٥)، تحويلاً للغة داخل لغة أخرى. ويفترض التحويل بناء تقنيات للتحويل، وهي التي مثلتها اللغة الواصفة للسيميوطيقا السردية.

وقد استندنا في تحديد الأدوات التي استثمرناها تحليلياً على كل الأعمال التي شيدت النظرية، غير أن هناك نصوصاً أساسية هي التي شكلت مرتكزات الاتجاه النظري؛ لكونها رصدت في تصورنا تطور النظرية وأبرزت الجهد النظري لصياغة مستوياتها ومفاهيمها ضمن جسد متماسك، وسعت كذلك من منظور تحليلي إلى اختبار فعاليتها الإجرائية^(٦). وقد ركزت هذه الدراسات على مفاهيم أساسية بالنسبة إلى النظرية؛ مثل العلاقة والحالة السردية في مرحلة أولى ومفهوم التسريد الذي ركز على العملية. إن التسريد (Narrativisation) القائم على العمليات مثل النفي والتأكيد، يحيل إلى الدينامية التي تتمحور على مستوى البنية الأولية وتخترق التركيب السردى أيضاً من خلال جدلية العوامل في علاقتها بالبرامج السردية. كما انتهت إلى تحديد ما يمكن الاصطلاح عليه «بالنظرية المعيار» للسيميوطيقا السردية ممثلة في «المسار التوليدي»^(٧) (Parcours generatif) الذي يشكل النموذج المنظم لمستويات النظرية؛ من مستوى مفهومي قائم على العلاقات والعمليات إلى مستوى تركيبى قائم على الفعل التركيبى (Faire syn-taxique) إلى مستوى قائم على الصوغ الخطابى، مع مراعاة علاقات التوازي بين العملية والفعل من خلال مفهوم التحويل.

كما اعتمدنا على الدراسات الشارحة مثل دراسات بتيو، والقارئة قراءة نقدية وإستمولوجية للنظرية مثل دراسة ريكور، والدراسات التطبيقية والتحليلية مثل دراسات كورتيس^(٨).

وقد أفضى هذا الاختيار المنهجى إلى تحديد توجهات البحث:

١ - إن الاعتماد على السيميوطيقا السردية جعل البحث يهتم بشكل المعنى (Forme du sens) وشروط تبلور وتحقق الدلالة. إن وصف خطاب رواية (اللجنة) فى ضوء مستويات المسار التوليدي، يسمح بتحليل المقومات النانجة عن تحليل مكونات الخطاب الروائى. ويفضى تراكم هذه المقومات إلى قراءة شكل الدلالة بالمفهوم السيميوطيقى، ويتمثل فى تشييدها بوصفها معنى متمفصلاً (Sens articulé)؛ أى قائماً على العلاقات الاختلافية، انطلاقاً من علاقة الانزياح الاختلافى المميزة للبنية الأولية إلى مظهراتها على مستوى التركيب السردى؛ حيث يصبح التركيب مجالاً لتجابه العوامل فى علاقتها بالمواضيع الحاملة لقيم ثمينة.

٢ - إن استناد التحليل إلى المنهج السيميوطيقى برمته، قادنا إلى محاولة القيام بتحليل شامل من الناحية المنهجية؛ حيث حللنا خطاب الرواية فى ضوء النموذج العام لسيميوطيقا السرد، محاولين استقصاء ما يتيح النموذج لتحليل المكونات، بما فى ذلك ما كان يحل فى ضوء شعرية المحكى أو السرديات أو الفينومينولوجيا، مثل الزمن عند جيرار جينيت^(٩) أو المكان عند باشلار^(١٠)، وقد اتضح ذلك من خلال تحديد

السيميوطيقا لمفهوى القول أو القول المقول وعملية القول المقولة.

- المتن:

إن هذا الاختيار المنهجى قد حدد عنصراً آخر من عناصر البحث هو المتن، وتمثل فى متن موحد هو رواية (اللجنة)، وقد استدعت ذلك المتطلبات المنهجية والنظرية التالية:

١ - إن استثمار المسار التوليدي برمته يقتضى تحديد متن موحد مثل رواية (اللجنة). فالمتن الموحد يتيح أولاً تحقيق الشمولية النظرية والمنهجية بتحليل خطاب الرواية فى ضوء المستويات الأساسية:

- المكون المورفولوجى (العلاقات والعمليات).

- التركيب السردى (العوامل والأفعال).

- التركيب الخطابى: الصوغ الخطابى لعناصر البنيات السيميائية - السردية.

- المستوى القيمى: يحيل إلى القيم السوسيوثقافية المرتبطة بمرجعية القيم، ولا يشكل نوعاً من التجزئ فى التطبيق الذى يستند إلى تحليل مجموعة مكونات بنائية فى ضوء مفهوم واحد، وهو ما يمكن أن يفرضه تعدد عناصر المتن.

٢ - إن المتن الموحد يسمح بتحقيق هدف جوهرى هو التحليل الشامل والتفصيلى إلى جانب البناء العام لكل مكونات الخطاب الروائى؛ حيث ينظر إلى الخطاب فى أفقيته محلاً للعلاقة بين المقاطع والمسارات التصويرية والأقوال. وقد اتضح ذلك فى التحليل التفصيلى لتشاكلات الخطاب التى تبرز توالد

المقاطع الخطابية لتخصيص المشاكل العام. إن هذا الإجراء لا يهتم فقط بالبناء العام، لكنه يلم بالجزئى ويتفاصيل الخطاب التى تكون وظيفية على مستوى الدلالة. ويحقق هذا التحليل مقارنة شكل الدلالة، كما يسهم فى وصف سمات الخطاب الفنية والشكلية.

٣ - إن استثمار مستويات النظرية فى شموليتها بما تقدمه من مفاهيم إجرائية يساعد - على المستوى الإستمولوجى - على طرح الأسئلة حول الفعالية الإجرائية للنماذج التى تقدمها، ومدى شموليتها لوصف المعينات وخصائص النصوص ومكوناتها.

يمكن أن نلاحظ، بناء على هذه العناصر، أن اختيار رواية (اللجنة) باعتبارها معنا يصبح ملائما ويستجيب لضرورة منهجية.

الباب الأول:

التظيم العام للخطاب الروائى

أما الباب الأول، فقد خصصناه للتظيم العام للخطاب الروائى، ووزعنا عناصره على ثلاثة فصول:

- انصب الاهتمام فى الفصل الأول على التقطيع. افتتحنا هذا الفصل بالتساؤل عن جدوى التقطيع لأنه من الإجراءات السيميوطيقية الممكنة، وقد ارتأينا وظيفيته؛ حيث ميزنا بين التقطيع الطبيعى الذى رسمه عامل التواصل لخطاب الرواية، و التقطيع القابل للتشديد اعتمادا على التعالق بين المقاطع، وهو التقطيع الذى يعد إجرائيا على المستوى المنهجي؛ لأنه مكن من بناء ثلاثة مواقع طبولوجية تختزل الفصول الستة التى حدها عامل التواصل، وهى مقاطع

لأنكرخى تنظيم الخطاب وحسب، لكنها تلتحم مع دلالة الخطاب؛ حيث يرتبط كل مقطع بمفهوم تىاقى نظام وتلجم.

- وقمنا فى الفصل الثانى بتحليل الخطاب السردى على مستوى مكوناته ووظائفه الدلالية والإفغاعية.

- مهذا لهذا الفصل بتحديد نظرى لمفهوم الخطاب عند سيميوطيقا السرد بوصفه مبدأ منظما؛ يتخذ مفهوم الخطاب تحديدا إجرائيا يوافق التصور العام للمسار التوليدى للنظرية؛ حيث يمثل الخطاب (Discours) نتيجة التحويل الذى تخضع له البليات السيميائية السردية بواسطة عملية الصوغ الخطابى.

وقد انصب الاهتمام تحليليا - استنادا إلى انسجام المفاهيم - على ما اصطلحت عليه السيميوطيقا السردية بعملية القول المقولة فى مقابل القول، أى القول المقول. وحللنا فى إطار هذا الفصل مجموعة عناصر:

- العنصر التحليلى الأول، وقفنا فيه عند الحكاية من خلال مفهومين: حكاية الأفعال والحكاية العميقة، مبرزين منظومة الأفعال فى التجلى السطحى لها دون تركيب الأفعال والتحويلات.

- العنصر التحليلى الثانى، عرضنا فيه لأنثر الزمنية من خلال مفهوم التجذير التاريخى، ويحقق على مستوى الخطاب بدمج عملية القول للوعين من المعينات:

- التبونيمات أو أسماء الأماكن والوحدات الدالة على المكان.

- المزمنا Chrononymes، وتشير إلى كل الوحدات التى تفيد الزمن بإشارتها إلى مدة زمنية.

يحقق التجذير التاريخى وظيفتين:

- تكمن الأولى فى تجذير (An-crage) خطاب الرواية زمانيا ومكانيا.

- تكمن الثانية فى تشكيل سمات سياى موسيوقافى يضيف أثر الحقيقة على خطاب رواية (اللجنة).

- أما العنصر التحليلى الثالث، فقد انصب على دراسة عوامل التواصل. ميزنا فيه عوامل التواصل التى تسهم فى الخطاب من عوامل السرد الفعالة. وتطرنا لمفاهيم القائل وعامل التواصل ومفهوم التفويض.

لاحظنا فى ضوء هذا العنصر أن الوجود السيميوطيقى لعامل التواصل يتعد من خلال مقولة الضمير الشخصى ويؤثر على وظائف:

- منها ما يتعلق بإنجاز الأقوال.

- يتأطر بوصفه عاملا لعملية القول وعاملا للقول وعاملا من عوامل السرد.

- يقطع بالوظيفة التوجيهية.

إن مظاهر هذا الاختيار السردى تجعل منه جزءا من استراتيجية خطاب الرواية فى إنجاح عقد إخفاء الحقيقة، الرامى إلى إقناع عامل التواصل الثابت بأثر الحقيقة فى ما يقدمه من فضاء متخيل.

عرضنا فى العنصر الرابع لتحليل اللا اندماج الزمنى. وينجم على مستوى الخطاب عن محور معين - الآن - الدال على زمن عملية القول لتحديد لا - الآن من خلال معينات زمنية مضبوطة ومحددة (السطينيات) كذا - المحررا ومعينات خطابية لها دلالة زمنية.

- يحقق اللا - اندماج الزمني وظيفية دلالية تتمثل في تشكيل زمن لا مندمج يتسم بالإشراق في علاقته الاختلافية بدلالة الاندثار التي تميز زمن عملية القول.

- إن إدراج اللا - اندماج الزمني داخل الخطاب لمعينات زمنية لتحديد بوصفها ضوابط زمانية ومكانية وتاريخية، يؤسس علة مستوى خطاب الرواية أثر الزمن الموضوعي؛

وقد يركز الاهتمام على بنية التفاعل، ويستند على العقد العقالي أو عقد إخفاء الحقيقة الذي يرتبط بالبعد الإدراكي بوصفه نمواً وتوسيعاً للمعرفة بين عاملي التواصل حول الخطاب وآلياته في الإقناع.

يهدف العقد العقالي إلى تأسيس اتفاق اقتصادي بين القائل والمقول - له حول نظام إضفاء الحقيقة على الخطاب، وانخراط طرفي التواصل يعني أن عقد إخفاء الحقيقة يتوقف على الإسهام الاقتصادي للعاملين من خلال فعليهما الإدراكيين؛

- يتمثل الأول في الفعل الإقناعي، ويبنى على تكوين الاعتقاد بحقيقة الخطاب.

- أما الثاني، فيتمثل في الفعل التأويلي الذي ينجزه عامل التواصل الثاني لإقرار بهذه الحقيقة والاعتقاد فيها؛

- إن السؤال الجوهرى بالنسبة إلى نظامي الحقيقة هو: كيف يشتغل القائل ليظهر خطابه متسا بالحقبة؟

وقد جلدنا في ضيوء بنية التفاعل والعقد العقالي هذه العناصر؛

- يتعلق الأول بالوجود السيميويطقي لعامل التواصل الثاني. وقد عملنا على تشييد وجوده السيميويطقي من خلال الروابط التشاكلية والأقوال التي تنبئه والتي تتضمن سمات حوله، وأشكال استحضاره من طرف عامل التواصل، وتعد بمثابة تمثيلات تصويرية. وقد أبرزته بوصفه عاملاً متميزاً بالجماعية ومقتسماً لقيمة المعرفة مع عامل التواصل الأول، ويعد محط اهتمام بالنسبة إليه، لذلك يكون ملازماً بإنجاز الفعل التأويلي.

- أما الثاني، فمعرضنا فيه لآلية اللا - اندماج العقالي التي يعمل بواسطتها عامل التواصل على محور العناصر الأساسية المؤسسة للقول، وإحلال تعقيد عقالي ثان، مما يفضي مقالياً إلى بنية محادثة تربط بين ممثلين في حالة تفاعل لغوي هما المتحدث والمتحدث إليه، وقد تم تحليلها في ضوء عناصر التأطير والعناصر المؤطرة. وأبرز التحليل أنها تؤدي وظائف على مستوى الخطاب الروائي؛

- تتعلق الأولى بتكون مسار الدلالة: تعد بنية المحادثة تمثيلاً لصوتين، صوت «اللجنة» المجسدة لقيم اللا - سرور، وصوت المتحدث - إليه الذي يحمل سمات المثقف ويرغب في المعرفة، وفي قيم تحدد جهة السرور، مما يجعل العلاقة بين الصوتين قائمة على المواجهة.

- تتعلق الثانية بالإقناع بظواهر الحقيقة: إن انخراط ممثلي السرد في بنية المحادثة وتقاطع عامل بنية المحادثة وعامل القول، يجعل إرادة الحقيقة تصبح في مقام موضوع القيمة في الخطاب، مما يؤسس معنى أثر الحقيقة.

أما العنصر الثالث، فقدمنا فيه تركيباً لعناصر البعد الإدراكي للخطاب؛ حيث لاحظنا أن عامل التواصل يعتمد على إجراء التفسير الخطابى القائم على الموجهات التفعيلية التي تجعل من خطاب الرواية فضاء إدراكياً يشمل مجموعة من الآليات الخطابية مثل اللا - اندماج العقالي والعقد القيمي والتجذير التاريخي. وتدرج هذه الآليات ضمن مسار عامل التواصل في الإقناع. ويقابله الفعل التأويلي القائم على الموجهات المعرفية مثل التمييز، أى التمييز داخل الخطاب بين سمات نظام إخفاء الحقيقة.

انصب الاهتمام في الفصل الثالث على التشاكلات الدلالية للخطاب الروائي. ركزنا في البداية على تحديده النظري على مستوى طبيعته والآليات التي يستند إليها والمستوى التحليلي الذي يتأطر ضمنه؛

- يتحدد التشاكال بصفته تراكمياً لمقومات سياقية متعاقبة تفضي إلى قراءة متشاكلة.

- يرتبط على مستوى عام بالتحليل الدلالي والانسجام.

- ويهدف إلى إبراز انسجام الخطاب وإلى الوقوف عند تولده؛ ذلك أن الخطاب يحدد إطاراً متشاكلاً تنمو في ضوئه مقاطع الخطاب الأخرى.

وقد سمح المفهوم في ضوء هذه العناصر بتحديد تشاكال أولى؛ هو تشاكال العامل الجماعي وتشاكلات تابعة، مثل الجماعية والسرية وغرابة «اللجنة»، وتشاكال القهر بوصفها تشاكلات للخطاب الروائي.

الباب الثانى:

التركيب السردى السطحي، الفعل، الدينامية .

أما الباب الثانى، فقد أنصب فيه الاهتمام على التركيب المردى السطحي. ويهدف إلى تحليل مكون عوامل السرد من خلال المسار السردى للعامل - الذات الذى يتمفصل إلى مكونين جزئيين:

- البرنامج السردى .

- البرنامج «الجهى» .

إن إضاءة هذه العناصر لمسار العامل - الذات وللقيم الثمينة التى يرغب فيها ولعلاقة التعاقد والجدلية والمجابهة بالعوامل الأخرى، يجعلها تسهم فى تشييد مقولات دلالية يفضى تراكمها إلى تشييد دلالة خطاب الرواية فى تولدها اعتمادا على هذه العلاقات .

- وقد أبرزنا فى الفصل الأول أهمية التفاعل بين البنية الأولية للدلالة والتركيب السردى، وقد شكل مفهوم التحويل مدخلا لإبراز هذا التعلق؛ حيث يتم تأويل العلاقات الدينامية المميزة البنية الأولية تركيبيا من خلال أفعال العوامل .

- وقمنا فى الفصل الثانى بتحليل بنية الممثلين على مستوى الخطاب فى ضوء مفاهيم المستوى الخطابى، ومن بينها الصور والمسارات التصويرية التى يجمع بينها التصويرى فى علاقته بـ«التيمايكي». ويرجع ذلك إلى العلاقة بين السردى والخطابى، فهى علاقة منفصل؛ فالممثل، بصفته صورة خطابية، يمكن أن ينجز دورا تيمايكيًا، لكنه ينجز أيضا دورا عامليا تركيبيا .

وقد حددنا بنية تركيبية تشمل عامل التواصل بصفته عامل - ذات، يخضع

فى ضوء مفهوم التفضية (Spatialisation) الذى ينظم هذه المكونات، ويتمفصل إلى إجراءات:

- إجراء الموقعة المكانية: يهدف إلى الوقوف عند المواقع المكانية المكونة للمنظومة المركبية للمكان من خلال تحليل الصور. إن هذه المواقع (مقر اللجنة، المسكن) تحقق تفضية الخطاب بتجديده مكانيا من جهة، كما أنها تمثل شبكة من الصور التى تحايلها قيم دلالية وسوسيوثقافية .

- إجراء البرمجة المكانية: ويهدف إلى تحليل المظهر الدينامى للفضاء الذى يمثله الفعل التركيبى؛ حيث يمكن إبراز العلاقة بين الفضاءات التى وزعها عامل التواصل والبرامج السردية .

أما الفصل الثانى من هذا الباب الأخير، فقد وقفنا فيه عند الخطاب الساخر لتحليل مكوناته والآليات التى يستند إليها للتجلى على مستوى خطاب الرواية. وحاولنا، فى هذا السياق، اقتراح عناصر نظرية لتحليل السخرية فى ضوء المفاهيم السيميوطيقية؛ مثل التسخير والبعد الإدراكى القائم على الإقناع والتأويل من طرف عناصر التواصل ومفهوم العوامل والظهور والكيونة .

وقد نظرنا إلى السخرية بوصفها فعلا لغويا يتحدد على مستوى البعد الإدراكى للخطاب الذى يرتبط بالتسخير والنشاط الإدراكى التأويلي .

وقد حاول التحليل، بعد ذلك، إبراز الآليات التى ينظم بواسطتها تحقق السخرية، وتمثلت فى المفارقة اللغوية وآلية التهجين وآلية الكلمات الموسومة والوصف الكاريكاتورى للشخصيات وآلية الهجاء الانتقادي والمحاكاة الساخرة .

فى البداية لتسخير قسرى وإنجاز برامج سردية مساعدة، تفضى إلى بناء موضوع - القيمة على محور الرغبة، وهو فهم وتحليل السياق السوسيوثقافى، وهو موضوع إدراكى يحمل قيما معرفية وسياسية وثقافية .

إن علاقة العامل - الذات بالموضوع تسهم فى تفعيل البرنامج الجهى، الرامى إلى الحصول على قيم الجهة. غير أن قيمة القدرة التى ترتبط بمكون التأهيل تشكل فضاء لتنازع العاملين: عامل الفعل وعامل «اللجنة»، مما يفضى تركيبيا إلى:

- التأهيل السلبى .

- الإنجاز السلبى .

وهى وضعية تركيبية تفصح عن بنية الجدل فى خطاب الرواية، فالحكاية لا تقدم حكاية مسار واحد، ولكنها تقدم حكاية مسارين سرديين متعالفين: مسار العامل - الذات ومسار العامل - المضاد الذى ينمو بشكل محايل لمسار العامل الأول ويتفاعل معه من منظور علاقة المواجهة، وهو ما يحيل إلى صيرورة دينامية مميزة للتركيب .

إن التركيب السردى يحيل إلى مقولات دلالية وقيمة تتمثل من فشل مسار العامل - الذات ونجاح مسار اللجنة، وهيمنة قيم اللا - سرور .

الباب الثالث:

دلالة الفضاء، دلالة الخطاب الساخر. أما الباب الثالث، فقد خصصناه لدراسة عنصرى الفضاء المكانى والخطاب الساخر:

- قمنا فى الفصل الأول بتحليل منظومة الفضاء المكانى. ويمكن تحليل عناصر اللغة المكانية (Langage Spatial)

الهوامش :

٦ - وتمثلت أساساً في: علم الدلالة البنيوي (1966)، في المعنى (1970)، مويسان

(1979)، (1986)، معجم السيميوطيقا (1976)

٧ - انظر:

GREIMAS (A.J), COURTES (J). Sémiotique. dictionnaire raisonné, de la théorie du langage. Ed. Hachette, 1979. p. 157.

٨ - مثل هذه الأعمال:

- RICOEUR (Raul) "la grammaire native de Greimas" in Actes sémiotiques, II, 15, 1980.

- COURTES (Joseph). Intraduction à la Sémiotique Narrative et Discursive, Hachette, 1976

٩ - GENETTE (Gerard). Figures III, Ed. Seuil, 1972.

١٠ - BACHELARD (Gaston). la Poétique de l'espace, P.U.F. Paris, 1983.

١ - بحث ليل دكتوراه السلك الثالث، باريس 1995, III. تحليل رواية ألف ليلة وليلة ليهاني الراهب.

٢ - كما يتضح ذلك في مكونات المسار الوليدي انظر:

NEF (Frédéric) "Le contrat énonciatif de la grammaire narrative à l'énonciation" in Structures élémentaires de la signification Ed. complexe, P.U.F. Paris, 1976.

٣ - انظر:

GREIMAS (A.J). Sémantique Structurale, Larousse, 1966. p. 18 - 28, 69, 179 - 189.

٤ - انظر:

GREIMAS (A.J), Sémantique Structurale, op. cit, p. 26.

٥ - انظر:

GREIMAS (A.J) Du sens, Ed. Seuil, Paris, 1970. p. 13.

إن ارتباط السخرية باللغة ويمكن الحوارية وبالممثلين وغيرها من العناصر، يجعل منها مكوناً من مكونات خطاب الرواية.

تشير هذه العناصر إلى أن التسخير الخطابى يعد خاصية أساسية فى الرواية. ينخرط عامل التواصل فى فعل إقناعى، يجعل من رواية (اللجنة) فضاء لا يتداع الآليات الخطابية. تؤدي هذه الآليات الخطابية بما تحيل إليه من آثار معنى، الحقيقة إلى بناء نظير للحقيقة، يعمل من خلاله الخطاب - استناداً إلى علاقته السيميوطيقية والفنية - على إنتاج آثار معنى الحقيقة، وهى كفيلة بإضفاء بعد الحقيقة على خطاب الرواية.

العودة إلى شوقي

أوبعد خمسين عاماً

تأليف : عرفان شهيد
عرض : أحمد ظاهر حسنين

شاعر القصر، كاتب القصر ومستشاره،
شاعر البحر، شاعر التراث، شاعر
الإسلام، شاعر الخلافة، شاعر الأسر
المالكة (العثمانية، العلوية، الهاشمية)،
شاعر البحر الأبيض المتوسط، شاعر
حضارات البحر الأبيض المتوسط، شاعر
ملحمة الإسلام الخالدة، تاج عصر العمود
العربي الإسلامي كله، شاعر التراث
الكبير في الشعر العربي، سندباد الشعر
العربي كله.

على هذا النحو المتدفق الذي اقترحه
المعايشة الكاملة والعميقة للدراسة قيد
اليرض، راح المؤلف - في مقدمته
للكتاب - يخلع كل هذه الألقاب على
«أحمد شوقي»، وهي ليست جوفاء، لأن
لها مصداقاً دال عليه المؤلف في كل
مرة، ويأكثر من طريق.

الكتاب جديد في تناول، ليس فقط
من خلال ترتيب الأبواب والفصول،
ولكن أيضاً فيما يختص بطريقة العرض
والمناقشة التي يحس القارئ معها أنه مع
ضيف خفيف الظل يعرض عليه وجهة
نظرة بتؤدة ورفق، وإذا ما عرض ذكر
ناقد أو باحث أو وجهة نظر تخالف، فإنك
تجد الضيف على عادته رقة وتهذيباً،
يقوم بعرض وجهة نظره بأدب ولطف
ملحوظين. وهذه سمة من سمات الباحث
القدير والمتمكن. وتجي أبواب الكتاب
على النحو التالي:

- ١ - العواصف.
- ٢ - دور التهذيب والاستعداد.
- ٣ - الأدوار الثلاثة.
- ٤ - رأس شعراء عصر الإحياء.
- ٥ - مسرح شوقي.
- ٦ - شاعر العمود الإسلامي الأول.
- ٧ - نثر شوقي.
- ٨ - شاعر الطبيعة.
- ٩ - شاعر التاريخ.

وقد دفعني إلى كتابة عرض لهذا
الكتاب أمران ملحان وأساسيان: الأول هو
أن نسخ هذا الكتاب قد امتدت إليها اليد
الائمة حيث أحرق دار النشر في بناية
الدوراني، في بيروت الحمراء، وأيضاً
لعلمي بأن المؤلف إنما يعتزم هذه الأيام
إصدار طبعة جديدة، وقد بروقه - وهو
واسع العقل والصدر معاً - أن يرى كتابه
من خلال عدسات الآخرين.

هدف الكاتب واضح من المقدمة،
ويتحدد في إعادة النظر في تقويم شعر
شوقي في إطار الشعر الحديث وشعر
العمود العربي كله، مع استكشاف بعض
الأبعاد لشعره ومكانه في الأدب المقارن.

وسوف نرى - من خلال هذا العرض -
كيف كان المؤلف أميناً مع نفسه ومع
قرائه، حيث وفي بتوضيح هذا الهدف
متعدد الاتجاهات.

في ثنايا العرض، نجد الباحث ينوع
في عدد من الألقاب يخلعها على شوقي،
وهي جميعها تثير الانتباه، فهو يقول عنه
إنه:

إمام مدرسة الإحياء الشعري، رائد
شعر عصر الإحياء، إمام المجددين،

حظي شوقي وشعره منذ كان وحتى
اليوم، باهتمام من نوع خاص، شأنه في
ذلك شأن كل شعراء العربية الكبار،
وبمقدار الاهتمام انداحت دائرة الرأي
والرأي الآخر، واتسعت تبعاً لذلك رقعة
التقييم لتمتد إلى كل شيء وتشمل بدورها
كل شيء؛ سواء في حياة الرجل أو في
شعره.

وحين يذكر شوقي، يسارع إلى الذهن
عدد من التصورات التي أفرزتها التقاليد
الأدبية، فإذا جاء باحث وأوضح لنا أن
الحقائق المدعومة هي غير تلك
التصورات، أدركنا للتو واللحظة قيمة هذا
الباحث، وبالقالي قيمة المؤلف الذي
يعرض فيه أفكاره.

ومن هنا، يجي تقديرنا كبيراً لعرفان
شهيد، الباحث الناقد والمؤرخ الأدبي
الكبير، وكذلك اهتمامنا بكتابه القيم
(العودة إلى شوقي أوبعد خمسين عاماً)،
وهو كتاب طبع في بيروت (الأهلية للنشر
والتوزيع) سنة ١٩٨٦، ويقع في ٦٠١
صفحة من القطع المتوسط، وقد أهداه إلى
جلالة السلطان قابوس بن سعيد، سلطان
عمان المعظم.

تتلو ذلك مصادر البحث، وأهم المراجع، ثم كشف تفصيلي بأسماء الأعلام.

للوهلة الأولى قد يظن قارئ هذه الأبواب بعد بعضها عن بعض، ولكن الحقيقة غير ذلك تماماً، فالأبواب مرتبطة عضويًا وفكريًا إلى حد كبير، وبمعايشة الباحث من خلال كتابه، أكاد ألاحظ ظاهرة لعله يتميز بها، هي حرصه على سمتين أساسيتين في أن:

الأولى: سمة المعيارية، وتتمثل في محاصرته للظاهرة الأدبية من كل جوانبها وأبعادها، قد يذكرها في موضع ولكنه ما يلبث أن يعود إليها، لا ليكررها ولكن ليضيف إليها بعداً جديداً، وربما كان ذلك سبباً في وجود السمة الأخرى، وهي ما يمكن أن يطلق عليها، بنائية أو تراكمية المعرفة، فالباحث على هذا حرص غاية الحرص على الاستقصاء والإضاءة ثوماً لما يقول.

أكتفى هنا فقط بمثال على هذه الظاهرة، وهي أنه بعد أن أورد جوانب تفوق شوقي في فصلين سابقين - على الفصل السادس - نجده في الباب السادس يقول:

«وهذا الفصل لا يعاد فيه ما قيل بتفصيل في الفصلين السابقين، ولكن يجمع فيه بإجمال وتركيز وتعداد سريع، ما تفرق في هذين الفصلين، ويعرض في إطار جديد ومن منظور جديد، (ص ٣٨٦).

وبالمثل، فعل في صفحة ٤٠٦ حيث أورد ملحقا عن عمود الشعر، ثم عقب بقوله: إنه تفصيل وإضافة لما أجمل في الفصل السابق.

ولن نغرى بعرض ملاحظتنا على الكاتب وكتابه؛ إذ الهدف الأساسي هنا هو أن أعرض أولاً جهد المؤلف كما يتضح من هذا الكتاب، ثم أتبع ذلك عدداً من الملاحظات التي اقترحتها القراءة المتأنية للكتاب.

في تسميته الباب الأول بالعواصف، يقصد إلى محاولات النقد الجائر التي انتهالت على شوقي منذ سنة ١٨٩٠؛ حيث بدأت بالموقف المزودج حياله من قبل الخديوي توفيق الذي لم يرض تماماً عن مسرحية (على بك الكبير) ولم يفهم مغزاها الحقيقي، ثم توالى عاصفة أخرى كان مصدرها اثنان من المحافظين هما: محمد الميличи، وإبراهيم اليازجي.

بعدها نعم شوقي بهدوء، على ما يقارب عشرين سنة، إلى أن نفى وعاد من منفاه، فكانت الكارثة الكبرى أو أعنف العواصف، هبت عليه من ثلاثة تملحوا بالآداب الأوروبية: عباس محمود العقاد بالثقافت الإنجليزى، وطه حسين بالثقافت الفرنسى، وميخائيل نعيمة بالثقافت الروسى، وبدأوا يدعون لمذهب جديد في الأدب العربى على أنقاض المذاهب الأخرى السائدة، وبالطبع كان منها شوقي.

العقاد بدأ هجومه مع زميليه المازنى وشكرى من منبر (الديوان) أول كتاب نقدى متطور في العصر الحديث، وطه حسين من الجامعة، وميخائيل نعيمة مؤلف (الغريال) من المهجر الأمريكى، والثلاثة كان لهم صوت مسموع في كل الأجرأ.

ويظهر (الديوان) و(الغريال)، ضمت الحركة الرومانسية الجديدة جناحيها في المشرق والمغرب، في محاولة لضرب شاعرية شوقي في مقتل.

ولم تكن العواصف تثار فقط لأن «شوقي، حى، فحتى بعد وفاته، ظلت العواصف هوجاء، وكان الهجوم أكثر شراسة. وبرغم وجود بعض المعتدلين أو حتى الذين قد اعتدلوا بعد تحيزهم ضده، فإن دفاعهم لم يكن مؤثراً لأنه لم يكن في كتب مثل (الديوان) أو (الغريال). هكذا يقرر المؤلف.

وقد أقف للحظة لأحاور الكاتب هنا حول هذا التفسير، حيث أرى من كتبوا رداً على النقد الجائر، قد نشره في الصحف اليومية، وهذا في رأيي كان متفهماً أوسع بل أكثر تأثيراً، خاصة أن الصحف تقرؤها الأكثرية وليس فقط فئة المثقفين ممن يقتنون أو يطالعون على (الديوان) أو (الغريال). ومن هنا فقد أرى سبباً آخر في غلبة المهاجمين على المدافعين عن شوقي، هو علو باع الأولين، حيث كانت كلمتهم - كما يقرر المؤلف نفسه - مسموعة أكثر.

المؤلف كذلك يرتب على ما ذهب إليه خاصاً بهذه النقطة، أن صورة شوقي قد اضطربت واختلت مكانته عند مؤرخى الآداب العربية، ولست أرى أن هذا هو الحال، فلقد ظل شوقي وآثاره: الشعرية والنثرية والمسرحية محفورة في وجدان الكثيرين من المعاصرين له وحتى الحاقدين عليه.

وإذا كانت فئة قد ظلمته، فإن فئات قد انتصرت له، تشهد بذلك المؤلفات الكثيرة التى أنصفت له ولا تزال، ومنها بالطبع ما بين أيدينا الآن في كتاب عرفان شهيد.

وإذا كان كتاب العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى)، قد أثر سلباً تجاه شوقي، فإن الذى عدل كفة الميزان إيجاباً لصالحه، ما كتبه شوقي صنيف،

وهو الذى رعى أجيالا فى الجامعة على حب شوقى وإنصافه.

ونحن مع الكاتب فى تأييده عدداً من القضايا هنا أبرزها أن شوقى قد حمل لواء الإحياء ولواء التجديد فى الشعر العربى حوالى أربعين سنة، وأن تجديده تجديد تطور وليس تجديد ثورة، بل إنه قد ظهر على أفقين كتركب الفجر الجديد: الأفق الرومانسى/ الوجدانى؛ حيث تفجرت الغنائية والوجدانية لديه، والأفق المسرحى، الذى مد من خلاله فجوة كانت موحشة فى تاريخ الشعر العربى دون جدال.

فى الباب الثانى من الكتاب، يعرض المؤلف لدور التهيئة والاستعداد لما أسماه الظاهرة الشوقية، حيث راح يستعرض المكونات والمؤثرات والعوامل الفعالة والنتائج التى أثرت فى موهبته حتى قبل ظهوره كشاعر العزیز وهو هنا عباس حلمى.

ويتجلى هنا تواضع الكاتب الذى ينبغي علينا أن نسجل له، وذلك إذ يشير إلى أن كل ذلك لا يفسر الظاهرة الشوقية لأنها عبقرية.

ويعرض الباب لارتباط شوقى بالقصر ومعرفته اللغة التركية، وكذا أثر المدارس المصرية والجامعات الفرنسية عليه، ومما يحسب للباحث هنا أنه فى عرض هذه العوامل والمؤثرات، لا يفتقد عدد حد تعدادها، ولكنه يذهب إلى أبعد من ذلك؛ حيث يذكر بعد كل عامل منها، النتائج المترتبة عليها، وهذا إجراء يريح القارئ ويطلع على أبعاد الظاهرة فى شمولية ووضوح.

أما الأدوار التى مر بها شوقى، فيصنفها الباب الثالث فى مراحل زمنية

محددة، ١٨٨٣ - ١٩١٤ دور شوقى بوصفه شاعر القصر فى القاهرة، ١٩١٤ - ١٩١٩ دوره فى المنفى فى برشلونة بإسبانيا، ١٩٢٠ - ١٩٣٢، خروجه من قفص القصر الذهبى إلى كرمة ابن هانى أولاً بالمطرية ثم بالجيزة.

وعلى خلاف ما يثبتته البعض من مسلكيات مردها إلى سيطرة فكرة النشوء والارتقاء، وأن الأديب ينشأ ضعيفاً ثم يقوى، يحاول الباحث هنا مناقشة الأمور بجلاء ووضوح أكثر؛ حيث يثبت لشوقى فى الدور الأول أنه لم يكن مادحاً متعلماً كما يشاع عنه، لأن ثمة وثيقتين تفصحيان أولاً عن دوره بوصفه مفكراً ومصلحاً اجتماعياً وسياسياً (شيطان بنتاءور)، ثم عن مكانه ووظيفته الحقيقية فى القصر، وهى التى تنعكس فى أثره الباقى، أعمالى فى المؤتمر.

يرجع المؤلف ليعدد لنا دلائل كثيرة على مايقول، منها أنه فى هذه النشأة لم يقتصر شعره على المدح فحسب، بل أنتج الهمزية التاريخية، الهمزية الشعرية، الخطابات، البائية العثمانية (ملحمة)، قصيدة الحج، نهج البردة، الأندلس الجديدة، والنيل، وغيرها.

كما أنه نظم فى قطاعات شعرية أخرى، وطور اتجاهات مثل: شعر الأطفال، وحكايات الشعر السياسى والشعر الوطنى، وشعر الحضارات، وشعر الطبيعة فى البحر والماء، بل شعر الفنون.

وكذلك فقد كتب - فى هذا الطور أيضاً - متواليته فرعونية فى الفترة ١٨٩٧ - ١٩٠٢ هـ: عذراء الهند/ لادياس/ دل وتيمان/ شيطان بنتاءور.

ونكتفى بالإشارة إلى هذا الطور، لنسجل تقدیرنا لطريقة الكاتب فى عرضه

الظواهر الأدبية المتعلقة بشوقى، بل يؤكد غيرته على الدفاع عنه بطريقة موضوعية تؤيدها الأدلة والبراهين وهما ظاهرتان لا يتسع المقام هنا للتدليل عليهما.

ويخلص المؤلف من ذلك إلى تخصيص باب بأكمله بعنوان «رأس شعراء عصر الإحياء، وهو الباب الرابع فى الكتاب.

وفيه يبدأ بعقد مقارنة بين شوقى والبارودى مordiaً عدداً من نقاط التشابه بينهما، وأهمها أن كليهما لم يكن عربياً صميماً ولا مصرياً صميماً، ومن هنا كان الإسلام هو القاسم المشترك الذى يضمهما، بل إنه كان أقوى لديهما من العروبة، ويخلص من ذلك إلى الفرق الحاسم بينهما؛ حيث ظل البارودى محاكياً القديما كما ظلت موسيقى شعره عسكرية، على حين أن شوقى قد انطلق إلى التجديد، إلى جانب كونه الموسيقار الكبير بين شعراء العمود كله، يعرف كيف يوزع أدواته بل ألحانه كذلك، حسب الموقف والمسياق أو الخطاب الشعرى من حيث هو كل.

أضف إلى ذلك، انفتاح شوقى على الغرب، مما كان يمثل عاملاً فعالاً فى ترجيح كفته على كل العموديين ومنهم البارودى بالطبع.

ويستمر المؤلف فى هذا الباب فيستعرض تحامل العقاد على شوقى، ربما من أجل الرغبة فى الانتصار لحركة التجديد التى تزعمها مع زميليه شكرى والمازنى، ولكن المؤلف يكشف عن هذا التحامل، مؤكداً أن شوقى - عكس مايقوله العقاد - قد سبق إلى التجديد؛ سواء فى شعره الملحمى أو أرجوزته عن دول العرب وعظماء الإسلام، وهى فى

بمطابقة التجديد الصحيح في تاريخ الشعر العربي، ورغم أن نتاجه في هذا المجال إنما يرتبط بأخر خمس سنوات من عمره، أبدع خلالها ست مسرحيات.

بمناسبة الرقم وعما إذا كانت ست مسرحيات أو أكثر، أود هنا أن أمس بملاحظة عن عدد المسرحيات، إذ هي ست في ص ٢٣١ وسبع في ص ٢٤١، وثمان في ص ٢٤٢ ثم إن صفحة ٢٤٤ تشير إلى مسرحياته التاريخية الست، وبعدها بسطور قليلة، نجد إشارة إلى هذه المسرحيات الثماني، ثم إنه في صفحة ٢٤٥ نجد ذكراً للمسرحيات المأساوية المصرية الثلاث، وفي المسرحيتين العربيتين. أعتقد أن ذلك بحاجة إلى مراجعة يتم خلالها توضيح ذلك للقارئ.

ما هو أهم، هو عرض المؤلف لمضامين مسرحياته واحدة واحدة، موضوعاً مظاهر التطور فيها شكلاً ومضموناً على حد سواء. وقد استوقفه قليلاً ملاحظات النقاد على مطولات شوقي الغنائية، على لسان بعض الشخصيات في مسرحياته، مما كان له أثر سلبي على الحركة المسرحية، ومع ذلك فإن المؤلف يرى أن أثرها الإيجابي كان بارزاً في تصوير الشخصية وجوهرها الأصلي.

وتجئ الدراسات التحليلية في الفصل الثاني من هذا الباب لتبلغ بالكتاب ومؤلفه إلى روعة النقد الموضوعي الهادف، وقد أفق هنا لحظة أشير فيها إلى بعض الانطباعات التي خرجت بها، وأنا أقرأ هذا الفصل وأستعيده مرات في هذا الكتاب. شعرت بتواضع الكاتب في مواقف كثيرة، لعل مثالا عليها ما ذكره حين قال: فيما يلي ملاحظات تضاف إلى ما قاله عنها النقاد، يقصد بهم محمد مندور، شوقي ضيف، ومحمود حامد

أن القارئ يحس بوجود مسحة فكرية أو قل الشعر المبطن بالفكر السياسي، كما أنه في مدائحه لم يقتصر في كل مرة على واحد وكفى كما هو الحال دائماً في المدح التقليدي، فقد يمدح الخديوي في مصر ثم يمدح الخليفة في الآستانة، بالإضافة إلى أنه يربط ربطاً جيداً في مدائحه بين الماضي والحاضر، بل بين الحاضر والمستقبل. وقصائد المدح لدى شوقي لم تكن نتاج رغبة أو رهبة، ولا أدل على ذلك من أنه أحياناً مدح رجلاً ليس لهم سلطة بالقصر، وذلك كالمثال مختار.

وهكذا، يتدرج المؤلف فيوضح جديد شوقي وتجديده في هذه الأغراض، حتى يصل إلى الخمريات فيناقش الموضوع من وجهة نظر خاصة، إلى أن ينتهي بالقول ص ١٧٩: «أنطقته الخمر بالشعر الجميل وجعلته يقوم بتجديدات في بناء القصيدة العربية، ومهما يكن توجيه ذلك، فإنني أحس بتحفيز شديد وأنا أقرأ هذه العبارة».

يستطرد المؤلف بعد ذلك ليورد عدداً من مظاهر التجديد في المضامين، أهمها قصائد الحفلات، شعر الأطفال، الحكايات، الأسرة، الشعر الاجتماعي (الطفل والمرأة) الشعر السياسي، الشعر الوطني، القومية العربية، الخلافة الإسلامية، الحضارات والتاريخ، الأماكن البعيدة (البحر الأبيض/ أوروبا/ سويسرا/ جنيف وغيرها) البحر والماء، الفنون، الموسيقى، التلحين والغناء، والفنون التشكيلية. وفي كل ذلك، أبان مؤلف الكتاب عن مدى تجديد شوقي بلغة واضحة ومحددة وأفكار مرتبة ومتصاعدة: زخماً تأليفي رائع يستحق فعلاً الإشادة والتقدير.

يخصص المؤلف الباب الخامس لمسرح شوقي، ويعتبر جهد شوقي هنا

الواقع عرض للموكب الرائع الذي تمثلته حركة التاريخ الإسلامي من عصر البيعة إلى عهد الفاطميين، ثم إن التجديد يتجلى كذلك في شعر شوقي الذي أبدعه في موضوع مصر والإسلام.

كذلك يظهر تجديد شوقي في شعره الغنائي من حيث الشكل والمضمون على حد سواء، ففي الشكل، كان لشوقي سلطان على النظم، سواء نظم مقطعات أو قصائد أو مطولات، بالإضافة إلى تفتنه الفذ في الخطاب الشعري والحوار بصفة خاصة، وكذلك استخدامه كل عروض الشعر وقوافيه (عدا بحر المضارع)، ولزوم ما لا يلزم في عدد من الأشكال الشعرية تضم مجموعة من القصائد والأراجيز والموشحات والأزجال، بل المواويل الشعبية كذلك.

وكانت أداة شوقي في كل ذلك هي اللغة الفصحى المحافظة، التي تربط بينها وبين شوقي ليس مجرد العلاقة العاطفية وكفى، بل أيضاً صلة روحية كبيرة، إذ هي لغة القرآن الكريم.

وقف عرفان شهيد وقفة متأنية، أمام قضية الوحدة العضوية مع تعدد المضامين في قصائد شوقي، ودافع بموضوعية فريدة، كما أيد حديثه بإشارات ذكية تشهد لشوقي بأنه أخلص بعض قصائده لموضوع واحد، مثبِّراً إلى أن كثرة المواضيع في القصيدة الواحدة لا تقتصر بها عن وفائها بوحدة عضوية على نحو أو آخر.

أما بالنسبة إلى المضامين، فكان تجديد شوقي واضحاً في أغراض المدح والثناء والغزل، وقد نجتزئ هنا فقط بعضاً من إبداعات عرفان شهيد عن تجديد شوقي، ذلك أن الشاعر في المدح مثلاً، قد ارتقى إلى عرض عدد من المفاهيم والأفكار السياسية، ومعنى ذلك

شروكت، فهو إذن يعرف للآخرين جهودهم وهذه سمة الباحث المهذب والمؤرخ الواعى والناقد الحصيف، فما الأفكار والآراء الأدبية إلا لبغات يضيفها كل مجتهد فى أوسع الساحات مرونة وتفسيرا وهى ساحة الأدب، إذ ليس ثمة رأى نهائى فى مسألة ما، عكس ما نجد ضد ذلك أحيانا لدى بعض المتفقيهن من أدعياء النقد.

موقف آخر يحس فيه قارئ هذا الكتاب بنوع من الوفاء الأدبى ما أوحونا إليه، يقول المؤلف ص ٣٥٠، وودنا لو أن الدكتور صبرى أثبت نص «البخيلة» بكامله، ليتيسر للناقد الحكم على هذه الملهة. ومهما يكن من أمر، فنحن مدينون له بهذه المعلومات القيمة عن البخيلة.

حبذا أن تسود هذه الروح بين كل العلماء والمفكرين والنقاد والباحثين، فالإحالة إلى جهود الآخرين سمة النبلاء من الناس.

يجئ الباب السادس حاملا عنوان شاعر العمود الإسلامى الأول، وأهم ظاهرة هنا هى تحديد المؤلف لمصطلحاته كشأنه فى كل الكتاب، فهو يقول إن الشعر العمودى يقوم على اللغة والعروض والاتجاه البيانى، والمضمون والشكل أو المبلى والمعنى، ثم الثقافة الإسلامية والإطارين الاجتماعى والسياسى. وفى صفحة ٤١٠ من الكتاب يقول عرفان شهيد إن كلمة عمودى تعنى كلاسيكى، وخصائص الكلاسيكية تشمل العقلانية والتيار الأخلاقى وتصوير الواقع والانتقاء عليه مع الاعتماد على القواعد، ثم ظهور النتائج محوطة باللغة والعروض والاتجاه البيانى.

ولغة المؤلف هنا ذكية، إذ يشير إلى أن من الممكن إطلاق النقد العمودى على النقد القديم أيضا (وجهة نظر، يعرضها لمن أحدا يتبناها).

ويخلص من كل ذلك، إلى الحكم بفوق شوقى، وهو الشاعر القدير الذى فطن مبكرا إلى مواطن الضعف فى أسلافه من الشعراء، ووجد أنها خمسة فتجنبها، وشوقى يشير إلى هذه المواطن (ص ٢٨٣ من الكتاب) : «دخلهم - أى السالفين من الشعراء - فى مضيق اللفظ والصناعة بدل فضاء الفكر والخيال وإيثارهم الكلفة والتعقيد بدل نور الإبانة والتوضيح، وإبقاء القديم على قدمه، وانغماسهم فى الشبابية وبعدهم عن الحقيقة».

يتعرض الكاتب هنا إلى التقسيم التقليدى للأدب إلى عصور، وهو يفضل تسمية كل القديم فى العصور المختلفة بالعمودى، تمييزاً له عما جاء بعده من شعر حر. وهو يشير إلى أن التقسيم التاريخى قد أظهر الفروق الفردية بين العصور وهى فروق طفيفة، وأنه أغفل السمات المشتركة وهى أساسية، ويرى تبعا لذلك أن العصور فى التقسيم الجيد المقترح، إنما تمثل «فروعاً» من جذع العمود الكبير الذى ينتظمها جميعها.

والعصور الأدبية من وجهة نظره محصورة فى العصر الجاهلى، والعصر الإسلامى الذى يقول عنه إنه ينتهى بحل الخلافة فى العشرينيات من القرن العشرين (بالتحديد تم إلغاء الخلافة سنة ١٩٢٤) ثم العصر الحديث.

وقد أستمح المؤلف هنا بإضافةؤكد فيها أن العصر الإسلامى لا يزال متدأ، لم تتوقف منه حركة الشعر الحر، فهى تيارات يفايش بعضها إلى جوار بعض.

وقد يحسب للمؤلف اتجاهه المعتدل من حيث عدم تعميمه للقضايا، إذ يذكر ص ٣٨٨ أن «تفوق شوقى يجب ألا يحسب على أساس تفوق فى كل شئ، وحسبه التفوق فى أكثر الفنون الشعرية».

يركز الباب السابع على نتاج النثر لدى شوقى باعتبار أن النثر هو شعر العربية الثانى، وهدف الكاتب من عرض ذلك مزدوج، إذ إنه أولا يرى أهمية دراسة نثر شوقى فى إلقائه أضواء كاشفة على تجربته الشعرية، وهو ثانياً يثبت أن شوقى كما كان شاعر القصر، كان كاتب القصر أيضاً، ولذلك دلالة جديدة على أنه كان يساهم فى جوانب الحياة السياسية والوطنية بمصر.

ويشير الكاتب إلى أن نثر شوقى ليس كالنثر الفنى المؤلف الذى يعتمد السجع وزخرف القول لذاته، ولكنه يعتمد الفكرة والمضمون قبل كل شئ. ويأتى شكل هذا النثر ليقوزع بين ما هو نثر مرسل مطلق فى معظم المقال، أو يجمع بين الكلام المرسل والكلام المسجوع، أو هو مسجوع فعلا ولكنه خال من المحسنات البيعية المألوفة التى غالبا ما تفسر النثر.

وأروع ما فى هذا الباب أنه يجمع عدداً من الفنون النثرية التى كتب فيها شوقى فأبدع، وهى تروى على أكثر من عشرة فنون هى:

السيرة الذاتية (فى مقدمة الشوقيات)، الروايات (وهى أربع على وجه التحديد، ثلاث منها فرعونية: عذراء الهند، لادياس، دل وتيمان، كتبها فى الفترة ١٨٩٧ - ١٨٩٩، بالإضافة إلى الرواية العربية: ورقة الآس)، الحوار (كما يظهر فى: شيطان بتاءور، الذى نشر أولا سلسلة فى الوقائع المصرية ١٩٠١ - ١٩٠٢ وهو عبارة عن تخيل تم

فيكتب معلقة - إن جاز التعبير - عن النيل، وكذلك عن الخلجان والممرات المائية، وجزر المتوسط ومعاركه البحرية، وأقطار حوضه ومدنه، بالإضافة إلى عدد من الشخصيات التاريخية من العصر الفرعوني، والهيلاني، والعربي الإسلامي، وحتى العصر الحديث.

ولكى نتزاج الصور وتكمل، يأتي الباب التاسع والأخير في كتاب عرفان شهيد، ليقدم شوقي إلى القراء على أنه شاعر التاريخ، وهو يبدأ بمقولة تذهب إلى أن شوقي هو شاعر التاريخ الأول في الأدب العربي، ويظل بذلك عليها بما هو مقنع ومقبول.

وهو يعتبر شوقي شاعر الماضي والحاضر والمستقبل، مشيراً إلى أن عوامل ذلك ترجع إلى ذاكرته القوية، وقد أثر عنه أنه كان يحفظ فعلاً بعض مواد من المعاجم اللغوية، بالإضافة إلى قربه من القصور والسلطة، بما جعله فعلاً يصنع مع المسؤولين تاريخ مصر، هذا إلى جانب أنه عاصر مصر قبل الاحتلال البريطاني وعاشها بعده كذلك، ومعنى ذلك أنه رأى مستقلة ورأها محتلة، بل رآها تابعة للرجل المريض مثلاً في الخلافة العثمانية، فنكونت من هذه النظرة وتلك ما هيأ له الوصول إلى نظرة ثاقبة في تاريخها المتصل.

وشوقي كانت لديه قدرة على وصل الحاضر بالماضي، ثم وصلهما معاً بالمستقبل.

وإلى جانب كونه شاعر هذه الأزمان جميعها، فقد كان كذلك - كما يثبت المؤلف - شاعر الحضارات، وهمزته التاريخية خير دليل على ذلك.

الثامن عن شعر شوقي شاعر الطبيعة، والباب التاسع عنه شاعراً للتاريخ، حيث إن الطبيعة هي حواء الشعر، على حين أن التاريخ هو آدمها، ومعنى ذلك أن كلا من الأم والأب ملهم للشاعر، وهما يتكاملان سوياً في شعر شوقي.

أما شاعر الطبيعة - وهو موضوع الباب الثامن - فيستهله الكاتب بذكر عاملين كانا سبباً في ذلك، هما التجربة الذاتية لدى شوقي في كثرة أسفاره؛ حيث راح يلقيه يستبداد الشعراء، وكذلك قراءاته الكثيرة، وقد كان ابن خفاجة الأندلسي شاعره المحبب في هذا المجال.

ولشعر شوقي في الطبيعة مميزات أهمها: الواقعية، والإسلامية، وتضامن الطبيعة مع التاريخ؛ إذ يصورها ويورخ لها في الوقت نفسه، أي أنه يجعل الجمال (شكل الطبيعة) يتحد بالجلال (التاريخ)، لكونها من الأزل «صبغة الله»، كذلك فإن الطبيعة لدى شوقي طبيعة ممتدة تشمل الكون كله بما فيه من سماء وشمس وقمر وفصول وبرق ورياح وأنسام وجبال ورياض وحدائق ونخيل ونسور وأسود وماء وبحر... إلى آخره.

شوقي بكل هذا لا يعد مادح الملوك - كما يشاع عادة - ولكنه كان كاهن الجمال في معبد الكون.

ويخصص الكاتب فصلاً إضافياً في هذا الباب الثامن يورده تحت عنوان: شاعر البحر الأبيض المتوسط، وشاعر حضارات المتوسط.

وهذه في الواقع دراسة تفصيلية لشعر شوقي في المتوسط، الذي ظل مهماً - كما يشير الكاتب - في وعي العرب الشعري، حتى جاء شوقي فأحياه.

وكان طبيعياً وشوقي يبدع في المتوسط، أن يعرج على أنهار المتوسط

بطريق الحوار مع شاعر مصر القديمة، عن أحوال مصر السياسية والأخلاقية والاجتماعية والأدبية، المسرحية، وهي هنا (أميرة الأندلس). أدب الرحلة (يتحدث عن بضعة أيام قضاها الناثر شوقي، في عاصمة الإسلام)، وقد نشر مسلسلًا في جريدة «المؤيد»، ١٨٩٩. النقد، وهو من فنون النثر العلمي، ويتحدث عن الأدب والشعر، على النحو الوارد في مقدمة الشوقيات. النثر الشعري، وهو شيء آخر غير الشعر المنثور، وهذا مبعثر في آثار شوقي النثرية، ومثال عليه تلك القطعة الرائعة التي أبدعها في وصف حلوان. المقالات، وهي التي تشتملها أسواق الذهب، أو المقالات الأخرى المنشورة في الصحف، وهي عبارة عن تأملات في الحياة والواقع التاريخي، وهذه ليست كأطواق الزمخشري، ولا أطباق الأصفهاني، التي تدمغها حلية السجع. الرسائل، وأروعها رسالة شوقي إلى محمد فريد (يشير عرفان شهيد إلى أن لشوقي الكثير من هذه الرسائل، وذلك في مكتبه القائم حتى الآن بشارع الجلاء، ويهيب بالباحثين أن يسارعوا إلى نشر هذا، أسوة بما نراه في أوروبا من نشر رسائل الشعراء الكبار: هامش ٣٣ صفحة ٤٢٥).

الحكم والأمثال، ولشوقي من ذلك مجموعتان تجد إحداهما في أسواق الذهب، على حين تم نشر الأخرى في جريدة «الظاهر»، ولا ينسى المؤلف هنا أن يشير كذلك إلى خطاب شوقي أمام مؤتمر المستشرقين في جنيف، سنة ١٨٩٤ الذي يعد بحق فريداً من نوعه؛ حيث كانت هذه هي المرة الأولى والأخيرة التي ألقى فيها شوقي شيئاً من تأليفه؛ إذ لم تكن تلك عادته، ولهذا فإنه لم يكن كحافظ إبراهيم يلقى القصائد على الجمهور.

ويستطرد عرفان شهيد في بابين آخرين يكمل بهما كتابه، هما الباب

وكان يروقه الدور الأيوبي في تاريخ مصر، كما كان معجبا بصلاح الدين الأيوبي على وجه خاص.

الإسلام هو رؤيا الشاعر العالمية، بما جعله بحق - إلى جانب ما سلف - شاعر الإسلام والتاريخ الإسلامي، ولا يخفى من نتاجه الشعرى والأدبى ما جاء خاصا بالعقائد، والرسول عليه الصلاة والسلام، والقرآن الكريم، وآل البيت، وگرامه بدور الأمويين، ثم عرضه الصراع بين الإسلام والروم والمتوسط، وفهمه العميق للخلافة ومواكبته لمفهومها المتطور.

وبانتهاى الأبواب التسعة للكتاب، يذكر المؤلف المراجع، ويمهد لذلك بكلمة عن الدراسات والمؤلفات الشوقية، ثم يورد قائمة بأعمال شوقي الأدبية: شعره القصائدى، آثاره النثرية، والمسرحيات، كما يورد الدراسات مشيراً إلى أن أعدلها فى تقويم شعر شوقي كتابان أحدهما لشوقي ضيف والآخر لطله وادى، كما ذكر أن أعمق دراسة ركزت على خاصية من شعر شوقي، إنما جاءت على يد محمد الهادى الطرابلسى، ويعتبرها فتحاً جديداً فى مجال الدراسات الشوقية.

وأخيراً يذكر الدوريات، ويخص مهرجان حافظ وشوقي الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٨٢، مؤكداً أن أميز ما ظهر فى هذا المجال: عددان من مجلة «فصول» عن شوقي وحافظ. ويختم حديثه عن المراجع بإيراد عدد من المجموعات الببليوجرافية ثم فهرس الأعلام صفحات ٥٧٥ - ٦٠٠ نهاية الكتاب الذى يظهر فيه ضريح شوقي فى صورتين شمستين نادرتين.

وبعد:

فلا يسعنى فى نهاية هذا العرض، إلا أن أشيد بهذا الكتاب ومؤلفه: تقديراً وعرفاناً لدور الباحث المخلص الذى يتبنى عمله فيجوده ويخلص فيه. وأقول صادقاً إن هذا العرض أو غيره إنما ظلم الكتاب وصاحبه، لأن عظمة هذا الكتاب إنما تكمن فى استقصاء الفكرة وتقليبها على وجوهها المحتملة، ثم الانتهاء إلى رأى موضوعى تدعمه البراهين وتؤيده النماذج والوثائق، ولن يشعر بذلك إلا قارئ الكتاب نفسه.

وهذا كله يحسب لهذا الفارس الذى أعطى الظاهرة الشوقية وقته وفكره وجهده، فكان هذا الكتاب الفدً الذى يؤصل للقارئ حقائق ما يعرف عن شوقي، ويضيف من الجوانب ما يعد فعلاً جديداً فى بابيه.

وكتاب عرفان شهيد: (العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً) لم يخرج ليعطى الناس معلومات عن شوقي قد يجدونها عند آخرين، ولكنه يعطى المعلومة ممحصاة مدققة موثقة، وهو بذلك، إنما يرسى أساساً فريداً للدراسات الأدبية المتأنية - وأشد النبر على كلمة المتأنية - ذلك لأن ما يحسب للباحث فعلاً - وهو هنا عرفان شهيد - طول نفسه، وصبره، ورؤيته الشاملة، وتجميعه بين المتباعدات بعين ذكية، إلى جانب اختباره ما يقرأ، وتقليب احتمالاته، ثم الوصول أخيراً إلى اتخاذ قرار يتسم بالإقناع، نتيجة العرض الموضوعى المحايد.

صحيح أننا نلمح التعاطف الشديد والإعجاب بشخصية شوقي، وهذا فى رأى أمر طبيعى لا تنبغى مناقشته أو

اعتباره نقطة ضعف، فلحن فعلاً أمام عبقرية شعرية ونثرية فذة لا يوجد الزمان كثيراً بمثلها، وإن الإعجاب بشوقي ينبغى أن يكون بدافع قومى وعربى، وهذه مسؤولية الناقد العربى الذى من حقه أن يجلو تلك الصفحات الرائعة فى التراث العربى، وأن يذيع على الناس قممه وأعلامه.

وميزة أخرى فى الكتاب، هى توثيق الآراء والأفكار توثيقاً منهجياً سليماً، وهنا تكتسب هوامش هذا الكتاب أهمية من نوع خاص، إنها ليست فقط مجرد توثيق عادى، بل إن بها إضافات جيدة ومعلومات ثمينة، وإذا كنت قد قرأت للكتاب يامعان مرة أو مرتين على الأكثر، فإن غرامى بالهوامش وما فيها من كنوز، جعلنى أعود فأقرأها مرات ومرات.

يحص قارئ هذا الكتاب بأن المؤلف مثقف واع، واسع الاطلاع، وهو مؤرخ وأديب وناقد وباحث فى وقت واحد، إنه مؤلف شامل، معلوماته التاريخية واسعة وواعية، فهو يرد كل حدث إلى مجرياته تماماً فى الزمان والمكان الصحيحين، وواضح جداً أنه ملم بمعرفة التاريخ العربى والأوروبى كذلك.

المؤلف حرص دائماً على تحديد مصطلحاته أو توضيحها، وهى من الحسنات التى تذكر له ولكتابه.

الكتاب يستمد انطلاقاته من علم الاجتماع الأدبى، وذلك إذ يسعى المؤلف جاهدًا إلى النظر إلى التقسيم الفكرية والجمالية لدى شوقي فى ضوء المواقف التاريخية والاجتماعية للحقبة التى عاش فيها، ومن خلال هذا النظر، تتبدى الآفاق الإبداعية فعلاً للظاهرة الشوقية،

بما يجعلنا نؤكد أن الكتاب فعلاً قد حقق هدفه.

ميزة أخرى للمؤلف، هي موازنة الآراء وترجيح ما يستحق منها إلى ترجيح.

وإذا كان الكمال لله وحده، فقد أرى أن لا غشاضة في عرض بعض النقاط التي أود لو سنحت فرصة أن أحاور المؤلف حولها، ومعنى ذلك أن إيرادها هنا ليس حكماً نهائياً على شئ بأى حال، ولكنها فقط من قبيل مداخلات الراغب في التعلم لا أكثر ولا أقل، ومن ذلك (إضافة إلى ما تنائر أثناء العرض لارتباطه بالسياق):

أقسام الكتاب الرئيسية تسعة «أبواب»، ولكن أحياناً يشار إلى أحدها على أنه «فصل»، ومثال على ذلك، ما جاء بهامش ٣٥ صفحة ٤٢٦ حيث يشير الكاتب إلى أحد الملاحق قائلاً إنه (في فصل الأدوار الثلاثة) والأدوار الثلاثة هي عنوان «الباب» الذي بدأ بصفحة ٦٣. الذي يلح على إيراد هذه الملاحظة، هو أن الكاتب في الأبواب، قد يضع فصولاً، فكلى لا يختلط هذا بذلك.

هامش التوثيق يحتوى أحياناً معلومات قيمة، ولا غبار على ذلك، النقطة هنا، هو الهامش الذي يضيف جانباً أساسياً من جوانب القضية المعروضة في صلب البحث، أمام ذلك قد يتساءل متعلم مثلى، ولماذا لا نضم الجوانب بعضها إلى بعض في مسار العرض الأصلي للكتاب، مثال على ذلك، هامش ٢ صفحة ٤٨٦.

في صفحة ٤١٩ نجد تفسيراً للمقطوعات المسجوعة في أسواق الذهب بأنها جاءت تعريضاً وبسطاً لإيضاح ما لم

يستطع شوقي أن يقوله شعراً أو ما لم يكن له مكان في شعره.

وأرأى أمام هذا في حيرة، وأخشى أن يمتد فهمي بعد قراءة هذه الفقرة إلى أن شوقي وهو «ملك الشعر» وليس أميره فحسب، كانت تستعصى عليه بعض الأفكار لتكون شعراً!

في هامش ٩ صفحة ٤٩٥، وبالنسبة، أعتقد أن الصحيح: «والتالى».

بعد اكتمال الكتاب بأبوابه التسعة، يجد القارئ ملحقاً عن «شوقي ومصر الفرعونية» وهو مقال تم نشره في مجلة «فصول» تقريباً بالتزامن مع إعداد الكتاب والانتهاء منه، وسؤال: هل بقاء هذا المقال ضرورى بعد كل ما قيل فى الأبواب التسعة؟

وتساءل أيضاً: هل هناك شروط لتوازي حجم الأبواب فى الدراسات الأدبية والنقدية؟ إن لم تكن، فلا سؤال.

ينقص الكتاب تعريف القارئ عن انطباعات السامعين أو القراء حيال القصائد الشوقية أو على الأقل بعضها، مما كان له أثره ولا شك فى المجتمع، وذلك كى تكتمل الصورة تماماً من رؤية التفاعل الحادث بين تجربة الباحث وتجربة المستقبل، وهى ما تغرى القراء جميعاً على اختلاف مستوياتهم النقدية.

بدأت قراءة الكتاب وانتهيت منه ولدى إحساس بأن شعر شوقي كله كان مستويًا من الناحية الفنية والجمالية، ولم أشعر بأن ثمة تفاوتاً على نحو أو آخر، حسب ما هو مألوف لى من قراءة مؤلفات أخرى عن شوقي. ولست أدري عما إذا كانت هذه أيضاً نقطة جديدة بالنظر.

على سبيل المثال، قصيدة شوقي فى اللورد كرومر كانت أقوى من قصيدته فى دنشواى، على نحو ما يشير إليه ماهر

شفيق فريد، فى عرضه لكتاب ملح خورى: (الشعر وصنع مصر الحديثة ١٨٨٢-١٩٢٢)، انظر صفحة ٢٨٣: «مجلة فصول»: عدد شوقي وحافظ.

قارن المؤلف بين البارودى وأحياناً إسماعيل صبرى، وشوقي، ولكنه لم يذكر شيئاً عن المقارنة بين شوقي وحافظ، ربما لأنه وجد أن عددى «فصول» قد تكفلاً ببيان تلك المقارنة على نحو رائع. انظر: «فصول»، الجزء الأول، المجلد الثالث، العدد الأول (أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٢)، والمجلد الثالث، العدد الثانى (يناير/فبراير/مارس ١٩٨٣). لم تكن ثمة طريقة واحدة أو نمطية للاستشهاد بشعر شوقي، فأحياناً يأتي باب كامل بل أبواب، دون ذكر بيت شعري واحد، وأحياناً يتكسد فصل ما، أو باب معين بعدد من الأبيات أو المقطوعات الشعرية. كان المؤلف يحيل إلى القصائد ولكنه لا يذكر شيئاً منها، كما فى الفصل الثالث مثلاً، حين عرض فيه للشكل.

جاءت ملاحق الأبواب إضافات وإضاءات رائعة، ولكنى لم أر ما يميز بينها وبين ما جاء فى الأبواب الأصلية نفسها، فلماذا لم تنسج معها؟ مجرد سؤال.

الفصل الأول من الباب الثامن ص ٤٣٤، هناك فقرة تحمل رقم ٢، وهى تتعلق بالمسحة القرآنية التى انعكس صداها فى شعر شوقي فى الطبيعة، وهى بحاجة إلى إعادة نظر وضياغة جديدة.

ومع كل ذلك، يظل كتاب (العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً) من الكتب المرجعية الوثائقية المبتكرة، حول هذه العبقرية الفذة، كما يظل لمؤلفه: عرفان شهيد، أثره الذى لا ينكر فى جدية البحث، وطول النفس، وروعة الإبداع.

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

مطابع الهيئة الخيرية العامة للكتاب



مرکز تحقیق و ترویج علوم اسلامی

شماره ثبتی ۴۱۱۸۳

وده بندی

تاریخ ۸۵/۳/۲۷